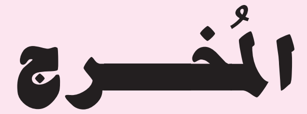
عالم المعرفة

19

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



في المسرح المعاصر

تأليف

سعد أردش



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في شعبان 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

19

المُخرج

في المسرح المعاصر

تأليف

سعد أردش



المحتوى

تقديم

سعد أردش
صورة قلمية

بقلم: الدكتور علي الراعي

لا زلت أذكر سعد أردش، يوم رأيته لأول مرة. أعتقد أنها كانت أول مرة بالفعل. كان في لباس المساء الرسمي، وكان يقدم، بصوته الجهوري-حفظه له الله-مواد إحدى الحفلات في دار الأوبرا. أظن الحفل كان يتضمن تقديم مسرحية «الفراشة» لرشاد رشدي.

همس لي هامس بأن هذا هو سعد أردش: أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة «المسرح الحر». وكنت قد سمعت بالفرقة وأعمالها الرائدة من كثير من الأصدقاء، بينهم الكاتب المسرحي المعروف نعمان عاشور، الذي قدمت له فرقة المسرح الحر أولى مسرحياته، وأكثرها صدقا: المغماطيس. كانت فرقة المسرح الحر إحدى القنوات التي تدفق فيها فيض الثورة في حقل المسرح. ولدت مع ميلاد ثورة 23 يوليو المجيدة. واستمرت سنوات بعد ذلك التاريخ تقدم إنتاجها الجاد، وتحظى بإقبال وحماس من الجماهير والصحافة معا.

لا غرو إن كان سعد أردش بين مؤسسيها، ولست

أشك في أنه كان جزءا من قوتها الدافعة، وحافزا من حوافز إنشائها. أقيمت حفلة دار الأوبرا في عام 1957. وأضاف لي ذلك الهامس-الذي لم أعد أذكر إسمه-إن سعد أردش يوشك أن يسافر إلى إيطاليا لدراسة فن الإخراج المسرحي. وكنت أنا قد عدت قبل سنتين من دراسة لأدب المسرح المعاصر بإنجلترا، استغرقت سنوات أربع، عدت بعدها وأنا أتحرق شوقا لخدمة مسرحنا العربي. فقلت في نفسي: جميل أن يبدأ إعداد الطاقم الفني للمسرح العربي الذي أحلم بالإسهام في إنشائه. بديع ومفيد أن يطرق شبابنا المسرحي أبواب العواصم الكبرى للمسرح طلبا للمعرفة. وترسيخا للمسرح العربي وبناء له على أسس علمية. قلت هذا وأنا أعلم كم أفدت أنا شخصيا من دراستي لأدب المسرح في أحد مراكزه العالمية النشطة: إنجلترا. وانقضت سنوات بعثة سعد أردش الأربع، وعاد إلى القاهرة، متفتحا دافق الحماس. لم يعد ومعه إجازته المسرحية وحسب، بل رجع وتحت ذراعه مشروع لفرقة مسرحية رائدة، سميت فيما بعد «مسرح الجيب». فرقة تدريبية، تقدم لجمهور المسرح الاتجاهات المسرحية المعاصرة، قصد أحداث تفاعل واحتكاك بين المسرح المصري النابض، وبين نبض التجريب وجرأة الريادة اللذين كانا يميزان المسرح الغربي. منذ الستينيات: مسرح الغضب في إنجلترا، ومسرح العبث في فرنسا، ومسرح بريخت الملحمي في برلين، وفرقة المسرح الحي، وباقي الفرق الأمريكية المناضلة خارج برودواي من اجل مسرح حي لا يشاهده الجماهير وحسب، بل يسهمون في صنعه.

جاء سعد أردش إذن وقد تأبط «خيرا»!..

وسرعان ما تبنت وزارة الثقافة مشروعه، وأحالته إلى مؤسسة المسرح للدراسة والنظر في التنفيذ. ولم يطل الوقت بالمؤسسة حتى أخرجت للنور «مسرح الجيب»، الذي كان مقدرا له أن يكون إحدى النقاط الأكثر لمعانا في تلك الحقبة المزدهرة في تاريخ مسرحنا العربي-مسرح الستينات في القاهرة وعواصم مصر وأقاليمها، بل وريفها أيضا. منذ ولادة مسرح الجيب والاهتمام به لا يفتر. هجوم حاد عليه من قبل أناس رأوا أن تقديم أعمال مثل «لعبة النهاية» لبيكيت و «الكراسي» ليوجين أونسكو، إنما هو ضرب من العبث-لأن تقديم مسرح العبث ينطوي في رأيهم على عبث حقيقي-يتمثل في استخدام أموال الشعب لصرف الشعب عن اهتماماته الحقيقية، ودفعه

إلى متاهات الحضارة الغربية الموشكة على الموت.

وآخرون رحبوا أجمل ترحيب بعروض مسرح الجيب الأولى، التي بدأت بمسرحية «لعبة النهاية»، وأخرجها مدير مسرح الجيب سعد أردش بنفسه.. هلل هذا الفريق من المثقفين لعروض مسرح الجيب، واعتبروها حدثا فنيا كبيرا، ورأوا أن في عروض المسرح إثراء للحياة المسرحية المحلية، ونافذة تطل منها هذه الحركة على كل جديد في مسارح العالم.

أما مؤسسة المسرح نفسها-وكنت إذ ذاك رئيسا لها-فقد رحبت بالمسرح وبمديره، وبطاقمه الفني، ونظرت إلى هذه العملية المسرحية نظرة الواثق من نفسه. فقد كان جمهورنا آنذاك واعيا، وناقدا، وفاحصا. رحب بشكل مسرح العبث ولم يرتبط قط بمضمونه. وقد رأت مؤسسة المسرح أنه من الأهمية بمكان أن تعرض الصيغ المسرحية الجديدة على كتابنا المسرحيين وعلى جمهور المسرح عندنا، واثقة من أن كتابنا سوف يتأثرون بالشكل، ويخلقون له مضمونا جديدا.

ذلك أنه إذا كانت مسرحيات العبث تحكي عن أزمة الإنسان المعاصر في الغرب، واختناقه داخل سجن من صنع نفسه-سجن صوره ت. س. اليوت في بيت مشهور من بيوت قصيدته الكبرى: «الأرض البور» فقال: «كل في زنزانته، يبحث عن المفتاح»، إذا كان هذا حال الغرب. فتلك جنازته هو-كما يقول الإنجليز-أي هذا شأنه هو وليس شأننا نحن.

كانت الاستجابة الأقوى لمسرحيات العبث، تقبل الشكل في سرور، وتجده فاتنا حقا، وترفض ما جاء به من مضمون، بوصف أنه خاص وليس عاما أي أنه أوروبي وليس عالميا. ولا زلت أذكر مؤتمرا للمسرح حضرته في طوكيو عام 1963، وكان يقام تحت رعاية اليونسكو، وجاء فيه ذكر مسرح العبث-كان يوجين أونسكو يحضر المؤتمر !-مع مدح شديد لذلك المسرح شكلا ومضمونا. وخرجنا أنا وزميلي مندوب اليونان ساخطين، فقلت للزميل: إن هؤلاء الناس قد ماتوا، وهم يسعون إلى إقناعنا بان نموت نحن أيضا. وصدق الزميل اليوناني على كلامي من فوره وبلا تحفظ !..

كنا نعلم تماما ماذا نحن فاعلون في تلك السنوات. لهذا جاء تأييدنا لسعد أردش فوريا، وحاسما، وبلا حدود. وكل هذا أطلق ما في سعد من طاقات كبيرة عالية الكفاءة.

وسعد أردش هو واحد من مخرجينا الذين أسميهم: المخرج-المدرب. أنه لا يخرج المسرحية وحسب، بل ويدرب طاقمها الفني تدريبا نشيطا، ومتعبا لا شك، حتى لكأنه يخرج مع كل مسرحية فرقة مسرحية. لهذا كنا نلجأ إليه في الملمات.

جاءت إحدى هذه الملمات يوم تخلى مخرج المسرحية الاستعراضية «وداد الغازية» عن الإخراج فجأة وبدون إنذار، ثم هربه بعضهم خارج البلاد، في سفرة مفتعلة. وكان القصد أن ينهار العمل في «وداد الغازية». وكان السهم مصوبا لمؤسسة المسرح، ولي أنا بالذات. وكنت قد تسلمت المؤسسة بعد أن انتهت لعبة الكراسي الموسيقية التي دفعت بالمؤسسة ذات مرة إلى حضن الإذاعة ووزارة الإعلام، ثم عادت بها من جديد إلى وزارة الثقافة في أواسط الستينات.

وكانت «وداد الغازية» عملا من نوع الأوبريت الكثير التكاليف. وبالفعل كانت الأموال التي أنفقت عليه كثيرة، وانتظار الناس له كان مشبوها، ومن ثم فإن سحب مخرج الأوبريت قبل استكمال العمل كان يضع المؤسسة في ورطة لا شك فيها، ويعطي الفرصة لكارهي النظرة الجادة والعلمية للمسرح كي ينالوا من المسرح الجاد ومن مؤسسته العتيدة. وعلاوة على هذا، فما كنا نحن بالناس الذين يرضون بإهدار أموال الشعب على هذا النحو، تحقيقا للمآرب الشخصية لبعض الناس. كان علينا أن نعمل، وبسرعة.

وتلفت حولي استعرض الأسماء لأقرر من من زملائنا المخرجين يستطيع النهوض بهذا العبء، ويقبل على إنقاذ المسرحية الموشكة على الغرق. فهو-كما أسلفت-مخرج-مدرب-وهو قائد حازم لطاقمه الفني، وإن كان التحدي الذي واجهه إذ ذاك يفرض عليه أن يقود ثلاثة أطقم لا واحد: طاقم الممثلين، وطاقم المغنين والراقصين، وطاقم الموسيقيين.

غير أنني استرحت تماما حين قبل سعد أردش المهمة الصعبة. وطاب خاطري. وبالفعل كان سعد عند حسن ظني وظن المخلصين للفن وللشعب ولأموال الشعب. وخرجت المسرحية للناس، ونجحت رغم أنوف الحاقدين.

وسعد أردش هو بين مخرجين قلائل في مصر جمعوا-إلى الإحاطة بفنهم المسرحي-وجهة نظر في الناس والمجتمع وتطور التاريخ. ولهذا لم يستقر به المقام طويلا في مصر، بعد أن تدهور حال المسرح وعمقت أزمته.

لذلك سرعان ما نجده في الجزائر يدرس في معهدها المسرحي العالمي، ويشغل نفسه ببعض الأعمال المسرحية والتلفزيونية في الجزائر العاصمة- ويسلخ في هذا العمل أربع سنوات طوالا (1971- 1975).

ولهذا أيضا نجده الآن في الكويت أستاذا للتمثيل والإخراج في المعهد العالي للفنون المسرحية.

وقد يكون في هذا التنقل الكبير في أرجاء الوطن العربي ما يضايق سعد أردش على المستوى الشخصي. ولكنه على صعيد المسرح العربي لا يمكن إلا أن يكون خيرا.

لقد قامت الفرق المسرحية المصرية منذ أوائل هذا القرن بتحركات مماثلة في جناحي الوطن العربي، مشرقه ومغربه، حاملة معها فكرة المسرح، باعثة في كل بلد زارته نور المسرح ذا الوهج الشديد.

وهذا ما فعله ويفعله سعد أردش وكل النازحين من أحد أقطار الوطن العربي إلى أقطار أخرى هي جميعا أوطان لنا، وهي جميعا جديرة بان نخدمها بكل ما أوتينا من قوة.

علي الراعي

تمهيد

يتناول هذا الكتاب ركنا من أركان الإنتاج المسرحي، تتراوح أهميته عند الدارسين والنقاد والمعلقين على النشاط المسرحي بين الضرورة القصوى واللاضرورة، فهو يكاد لا يذكر في التاريخ القديم للمسرح، ولكنه في المسرح المعاصر يأخذ أهمية خاصة، ويشكل العقل المدبر لكافه عمليات الإنتاج المسرحي: بدءا من اختيار النص المسرحي وانتهاء بالعرض المسرحي الذي تتكامل فيه كل عناصر الظاهرة المسرحية: الكلمة، والممثل والإطار التشكيلي (الديكور والملابس والأقنعة والإكسسوار والإضاءة) والجمهور، كل ذلك داخل إطار معماري للعرض هو الدار المسرحية أو-ببساطة-مكان العرض.

هذا الركن الهام في الإنتاج المسرحي هو «المخرج» الذي يتولى وظيفة «الإخراج» للعرض المسرحي، مستعينا بكافة العناصر الفنية والبشرية والمعمارية.

وفي هذا التقديم سنعطي صورة مبسطة للعملية المركبة للإنتاج المسرحي، ودور كل المشاركين فيها، وبوجه خاص دور المخرج وعلاقته بكل من أفراد الجيش المسرحي.

الصورة المسرحية:

الصورة المسرحية كل متكامل، يعتبر نتيجة

تضافر جهود إبداعية وحرفية يمكن إجمالها في عناصر أربعة: الكلمة، التعبير، الجمهور، التنظيم. وبصرف النظر عن ترتيب أهمية هذه العناصر وأولوياتها، فان الصورة المسرحية لا تتكامل إلا باكتمالها، فلا قيام لعرض مسرحي لا يتأسس على كلمة، مهما كانت أهمية هذه الكلمة [1]، وسواء كانت تقدم مضمونا فكريا (اجتماعيا أو سياسيا أو اقتصاديا.. الخ) أو كانت تستهدف مجرد الإمتاع والتسلية [2]، ولا قيام لعرض مسرحي بدون الفنانين الذين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونها لفظا ومنطوقا ومضمونا للمتفرجين، مهما كانت وسيلة التعبير عند هؤلاء الفنانين، فلقد تكون التمثيل بنوعيه، الصامت أو المتكلم، ولقد تكون الرقص بأنواعه، ولقد تكون الغناء أو العزف أو كليهما معا. ويدخل في مجال التعبير أيضا عنصر التشكيل: فالفنان التشكيلي الذي يصمم الديكور إنما يعبر بلغته عن أماكن الحوادث المسرحية، بما يعبر تشكيليا عن بنائها النفسي والاجتماعي والاقتصادي، والفنان الذي يبدع الموسيقى والألحان يجسد في الواقع المناخ المثالي للعرض المسرحي، ويحدد له الإيقاع الموسيقي، والفنان الذي يصوغ حركة الإضاءة المسرحية ويحدد مصادرها وقوتها واتجاهات أشعتها وألوانها يساهم في الواقع في بناء المناخ التشكيلي والتعبيري للعرض المسرحي، وينبه إلى التحولات الزمنية والنفسية في أحداث المسرحية.

ومن البديهي أنه لا قيام للعرض المسرحي بدون جمهور يتلقى ويشارك في صياغة الصورة المسرحية، سواء كان هذا الجمهور قد ذهب إلى مكان العرض بإرادته، أو جاء إليه العرض بالصدفة في شارع أو في ميدان أو حديقة أو حفل.. الخ، وسواء دفع ثمنا نقديا لمشاهدة العرض أو لم يدفع.

ومن الطبيعي-وقد اتضحت الصورة التركيبية للعرض المسرحي-أنه لا يمكن أن يقوم بدون تنظيم. والتنظيم في الإنتاج المسرحي هو نفس التنظيم الذي يقوم عليه أي مشروع اقتصادي، ولهذا فهو يتضمن عناصر ثلاثة: رأس المال، والخدمات، والمكان المخصص للمشروع (لبيع البضاعة أو الخدمة)، ذلك أن المسرح قد أخذ شكل المشروع الاقتصادي منذ انتقل من مرحلة الهواية والتجوال إلى مرحلة الاحتراف والاستقرار في أوروبا منذ أوائل القرن السابع عشر: انه يبيع الخدمة المسرحية للمتفرجين بأثمان تقل أن تزيد حسب تقويم المجتمع لهذه الخدمة، فإذا اعتبرها خدمة ثقافية

لجأ إلى الوسائل المختلفة لتخفيض ثمن تذكرة الدخول، وفي كثير من الأحوال تتدخل الدولة لضمان توصيل هذه الخدمة الثقافية إلى أكبر عدد ممكن من الجماهير، أما بإنشاء الفرق المسرحية القومية، وأما بتقديم إعانات مالية وعينية للفرق الخاصة، أما إذا كان المجتمع يعتبر المسرح خدمة استهلاكية للترويج والإمتاع، فانه قد يترك الإنتاج المسرحي للأفراد، حيث يصبح الإنتاج المسرحي سلعة تجارية كأية سلعة مطروحة في السوق، يحدد مستوى المعيشة أسعارها صعودا وهبوطا [3]، كما تلعب نظرية العرض والطلب دورا رئيسيا في نجاح عروض مسرحية وفشل عروض أخرى، ولقد يكون النجاح والفشل هنا قائما أحيانا على علاقة عكسية يبن المردود الثقافي والمردود الاقتصادي للعرض المسرحي. ولقد يوكل بالتنظيم المسرحي بهذا المعنى المتعدد الوظائف شخص واحد هو المخرج، ولقد يوكل بالجوانب الاقتصادية فيه شخص آخر إلى جانب المخرج، هو المنتج المسرحي أو مدير الإنتاج، إلا أن المخرج هو الذي يضع النقاط الرئيسية في الحالتين، فهو مكلف في كل الحالات بوضع مشروع لميزانية العرض المسرحي بمصروفاته وإيراداته التقديرية، ومناقشته مع المنتج أو صاحب رأس المال أو صاحب الفرقة المسرحية أو مديرها.

وظيفة المخرج:

المخرج إذن في المسرح المعاصر هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي: هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، وان لم يكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية.

المخرج هو الذي يختار النص المسرحي، أو يوافق عليه على الأقل، (إذا قامت إدارة الفرقة باختياره)، وهو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي: مكان العرض، والفنانين التعبيريين من ممثلين وراقصين وموسيقيين ا(وان كان بالنسبة للرقص والموسيقى يمكن أن يكتفي باختيار مصمم الرقص ومؤلف الموسيقى أو الملحن، على أن يراجع معهما التفاصيل فيما بعد، وفي هذه الحالة فإن مؤلف الموسيقى سيقوم بالإشراف على تدريب العازفين، والملحن سيقوم بالإشراف على تدريب المغنين، ومصمم الرقص سيقوم

بالإشراف ف على تدريب الراقصين، حسب منهج متفق عليه مع المخرج، الذي سيوظف كل ذلك فيما بعد في الصورة المسرحية بما يتفق ورؤياه) والمخرج كذلك يحدد الفنان التشكيلي، الذي ستوكل إليه مهمة تصميم الديكور والأزياء والاكسسوار، ويتدارس معه التفاصيل بحيث يأتي كل هذا معبرا عن الرؤيا التي استقر عليها المخرج في إخراج النص، فإذا وافق المخرج على التصحيحات، فإن المهندس المنفذ هو الذي يشرف على التنفيذ ويقود جماعات الحرفيين، والعمال والفنيين المشاركين في كل ذلك.

ولكن الوظيفة الأساسية التي تقتضي المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي، هي اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية، بحيث تتوافر لكل منهم على حدة المقومات الفيزيقية والفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها، وبحيث تتوافر لجماعة الممثلين إمكانيات التواؤم في مجموعة عمل واحدة تتعايش فترة من الزمن تطول أو تقصر حسب ضرورات التدريب والعرض، بغية تحقيق هدف واحد هو العرض المسرحي، ثم تأتي وظيفة تدريب مجموعة الممثلين على أدوارهم لمدة قد تقتصر على شهر واحد، وقد تطول حتى تبلغ العام أو تزيد.

تدريب الممثلين يتضمن كقاعدة مرحلتين: مرحلة التدريب الصوتي على المائدة، ثم مرحلة التدريب الحركي على خشبة المسرح، وهناك استثناءات تقتضي الدخول في المرحلة الثانية مباشرة.

وفي جلسات المائدة يقوم المخرج بعرض منهجه في العمل، وفكرته من النص والشخصيات والعلاقات التي تربطها، والأسلوب الذي يخضع له العرض المسرحي تعبيرا وتشكيلا، وقد يدخل المخرج في حوار مع مجموعة الممثلين حول كل ذلك، توصلا إلى وحدة التفكير، بل إن من المخرجين من يفتح الحوار ثم يترك لمجموعة الممثلين الفرصة لطرح الأسئلة، وبهذا الشكل يخلق جوا من الحوار-قد يتدخل بذكائه ونضجه في توجيهه-يؤدي في النهاية إلى نفس الغرض.

فإذا اتفق المخرج والممثلون على الخطوط الأساسية لمشروع العرض المسرحي، وعرف كل واحد من الممثلين متطلبات دوره والتزماته أصبح من اليسير توجيه الممثلين على المائدة لضبط الصورة الصوتية للعرض، وتوجيههم

بعد ذلك على خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية للعرض. والأصل والعماد في الصورة الصوتية للعرض الكلمة من خلال صوت الممثل. والكلمة كائن حي لا يكتسب الحياة إلا إذا انتقل من الصفحة البيضاء إلى الحياة الإنسانية الحقيقية بكل مقوماتها: الصوت قوة وضعفا، غلظا وحدة، والإيقاع سرعة وبطئا، والانفعال سخونة وبرودة، واللون غضبا وهدوءا، حبا وكراهية، حقدا وسلاما.. الخ.. فإذا انضبطت الصورة الصوتية وأخذت هيأتها النهائية كمعزوفة جماعية تموج بالأحداث الدرامية، انتقل المخرج والممثلون إلى خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية، وأساسها جسم الممثل، أو أجسام مجموعة الممثلين عندما تتقابل وتفترق، وتتواجه وتتباعد، في خطوط أفقية ورأسية، فتملأ الفراغ المسرحي حياة وحرارة، وتعطي للزمان والمكان معانيهما لحظة بلحظة، ومشهدا بمشهد، وفصلا بفصل.

المخرج إذن هو ذلك العقل المدبر، وهو تلك البصيرة الواعية مقدما بالهدف الأخير الذي يجب أن يحققه العرض المسرحي، وهو بهذه الصفة «يقود عمل الأفراد والمجموعات المشاركة في العرض، موحيا لهم بالمنهج وبالطريق وبالأسلوب، بحيث يحقق من خلال الوحدة الفنية للعمل الدرامي الهدف الأخير للعرض» [4]، والإخراج، كما يقول سيلفيو داميكو، نقلا عن تنظيم أكاديمية فنون المسرح بروما ا[5] هو: «فهم النص المسرحي، واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح. ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين، وفي مقدمتهم الممثلون، ثم الفنيون الموكلون بالمناظر والأزياء والأضواء، وفي النهاية، إذا لزم ذلك، ميكانيكا العرض، والموسيقى والرقص: هذا هو الإخراج».

ولكي يتوصل المخرج إلى الوفاء بهذا الالتزام الثقيل، وبتلك المسئوليات الجسيمة: قبل المؤلف، والفنانين، والجمهور، لا بد أن يكون أولا ذا ثقافة واسعة ومتعددة الجوانب، ولا بد أن يكون ثانيا مبدعا، أي فنانا، ذلك أن مخرجا مثقفا وليس فنانا «لن يكون مفيدا في المسرح، إلا كفائدة (عشماوي، منفذ الإعدام) في المستشفى» كما يقول جوردون كريج Gordon Craig، وليس يهم في أي فرع من فروع الفن يكون المخرج قد أتم دراساته وتجاربه فلقد يكون فنان كلمة (كاتبا) أو فنانا تشكيليا (مصورا أو نحاتا أو مهندس ديكور..

الخ) أو فنانا تعبيريا (ممثلا أو راقصا أو عازفا أو مؤلف موسيقى.. الخ) وقد يكون في النهاية فنانا شاملا ضرب بسهمه في أكثر من فن من هذه الفنون. وتاريخ المسرح، كما سنرى يقدم لنا كثيرين من المخرجين الكتاب، والتشكيليين والموسيقيين، والراقصين أو مصممي الأزياء [6].

أما عن ثقافة المخرج ودراساته العلمية فيكفي أن نقرأ هذه الكلمات لجاك كوبو 7(Jacques Copeau) لنتخيل سعة هذه الثقافة، وتلك الدراسة: «وكلما كان النص المسرحي في الحقيقة غنيا في محتواه الأدبي، والشعري، والنفسي، والأخلاقي، وكلما كان النص الدرامي عميقا وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص الدرامي أصيلا في أسلوبه، دقيقا في بنائه، كما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج». لقد استطاع كوبو أن يلخص في هذه الكلمات القليلة ما يحتاج إليه المخرج المسرحي من ثقافات عامة ودراسات علمية، بعضها نظري وبعضها الآخر تطبيقي.

ونستطيع أن نستخلص من كلمات كوبو أن ممارسة الإخراج المسرحي تقتضي بادئ ذي بدء التمرس بدراسات لغوية وأدبية واسعة، وبالتخصيص دراسة عيون الأدب المسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة أدبية ونقدية. وستقتضي هذه الدراسة بطبيعة الحال دراسة الحقب التاريخية التي كتبت فيها هذه الأعمال، سعيا إلى اكتشاف العلاقة بين النص والبيئة الإنسانية والحضارية التي أفرزته، بصرف النظر عن صفة العالمية المكانية والزمانية التي تتميز بها الأعمال الأدبية الكبيرة، والتي تهبها الحياة والخلود، ولا شك أن الدراسات التكميلية ستتضمن بالضرورة كثيرا من العلوم، كعلم النفس الفردي والاجتماعي، وعلم الاجتماع، وتاريخ الحضارة، بما يتضمن من تطورات في فنون الشعر والموسيقى والرقص والعمارة والنحت والتصوير والسينما والإذاعة التليفزيون، ولا شك أن مخرج اليوم مطالب أيضا بالإحاطة بشيء من علوم الفضاء وغزو الفضاء، وما يتصل بذلك من تطور تكنولوجي أدى إلى التوسع في استعمال الأقمار الصناعية.

أما بالنسبة للمعارف التخصصية للمخرج فإنها تبدأ بالدراسة العميقة، نظريا وتطبيقيا، لكافة عناصر العرض المسرحي التي سبقت الإشارة إليها، وبوجه خاص خشبة المسرح بكل مقوماتها وإمكانياتها التعبيرية: تشكيلية

كانت أو ميكانيكية أو كهربائية أو صوتية، ففي هذه الخشبة سيجد المخرج كل ما يمكن أن يلجأ إليه لتكييف الفراغ المسرحي بما يناسب رؤياه في إخراج الأعمال المسرحية المختلفة.

والمخرج مطالب بأن يهضم بوجه خاص نظرية المسرح وتقنياته بحيث يكون قادرا على استنباط تفسير معاصر ومناسب للنص الذي يتناوله، تفسير يتواءم مع القضايا الإنسانية التي يطرحها مجتمعه.

التفسير:

إن قضية التفسير تشكل أشق التزامات المخرج المعاصر، وهو مطالب من خلال هذا الالتزام بأن يطرح على جمهوره كلمة واضحة (مضمونا واضحا) للعرض المسرحي الذي أخرجه: مضمونا مركزا ومكثفا يصل إلى المتفرج من خلال العمل الجماعي لجميع المشاركين في العرض، سواء كانوا أمامه على خشبة المسرح أم كانوا وراء الستار أو خلف الكواليس كما يقولون [8]. والتفسير عمل فكري بالضرورة، يحدد الهدف الفكري للمخرج من اختيار النص المسرحي، ولقد يكون هذا الهدف دعوة لسلوك اجتماعي معين، أو دعوة لرفض سلوك اجتماعي معين. والمخرج يضع في اعتباره إبان توجيهه لمجموعة العاملين معه هذا الهدف الفكري ووسائل توصيله، فأداء الممثل صوتيا وحركيا، وطريقة تصميم وتنفيذ الديكور والأزياء وملحقاتهما، وحركة الإضاءة، والجمل الموسيقية أو اللحنية، والمؤثرات الصوتية.. الخ. كل ذلك لا بد أن يوجه نحو توصيل التفسير المطلوب. وتثير قضية التفسير بهذا المعنى تناقضات هامة بين المخرج والمؤلف من ناحية، وبين المخرج والفنانين التشكيليين والتعبيريين من ناحية أخرى، وقد تصل هذه التناقضات أحيانا إلى معارك حامية.

وتفسير نص معاصر محلي من بلد المخرج قد لا يثير صعوبات، وخاصة إذا كان المؤلف حيا والتقى بالمخرج مرة أو مرات [9]، ذلك أن الكاتب المعاصر يعالج غالبا قضية اجتماعية مطروحة، حتى ولو لجأ في ذلك إلى قناع من التاريخ أو من بلد بعيد [10]. أما إذا كان النص أجنبيا، سواء كان مؤلفه حيا أو ميتا، فالصعوبات كثيرة، ولكن المخرج الواعي يستطيع أن يجري أبحاثا أدبية ونقدية كثيرة حول هذه النصوص، ويستطيع أن يسترشد أيضا بأعمال

من سبقوه من المخرجين في العالم، غير أن هذه الأبحاث لن تكون ميسرة دائما في مصادر للبحث بلغة المخرج، الأمر الذي يقتضيه أيضا التمكن من لغة أجنبية أو أكثر كوسيلة للبحث العلمي.

تثير وظيفة التفسير عند المخرج نقطتين هامتين: الأمانة، وإمكانية الاجتهاد. ولقد يكون ببن النقطتين شيء من التناقض من الناحية الظاهرية، إلا أنهما في الحقيقة متكاملتان، فأمانة المخرج قبل المؤلف وفكر المؤلف، لا لتعارض مع حقه في الاجتهاد، شريطة ألا يصل به الاجتهاد إلى لي عنق النص بقصد تأويله إلى غير ما استهدفه المؤلف: الأمانة إذن مطلوبة وضرورية لان من حق الكاتب ألا تؤول كلمته، والاجتهاد أيضا مطلوب وضروري لأنه هو الذي يحقق للأعمال الأدبية الكبيرة الخلود من حيث قدرتها على التعبير عن المجتمع الإنساني في كل زمان ومكان. وسنضرب لذلك مثلين من أشهر الأعمال «أنتيجون» سوفوكليس، و «هاملت» شكسبير: لا خلاف على أن سوفوكيس عندما كتب مأساته الخالدة إنما كان هدفه الأمثل أن يخلد الأسطورة الإغريقية العريقة، ولكنه لم يتجه في بناء المأساة اتجاها تسجيليا، وإنما كثف الأسطورة وجعلها تدور حول صراع فكري محدد يبن أنتيجون والملك كريون، حول مدى شرعية حقه في إصدار قانون يتعارض مع قانون السماء وقوانين الأرض. أي حول ديمقراطية الحاكم، وأيا ما كانت الموضوعات الفرعية التي تدور حول هذا الموضوع الرئيسي، كالتناقض يبن موقفي أنتيجون وأسمين، وكموقف الجوقة التي تمثل شيوخ المدينة، فإنها جميعا تفريعات تخدم القضية الأصلية ولا تضيف جديدا. والمخرج المعاصر عندما يختار مثل هذه المسرحية ليقدمها لجمهور مهبط القرن العشرين، لا يستطيع أن يدعي أنه اختارها لمجرد أنها قطعة فن عظيم-فليس هناك فن عظيم لا يقول للإنسانية كلمة بناءة-ولا يستطيع أن ينكر أنه اختارها لأنه اهتز أمام مضمونها القديم الجديد، الذي كان وما يزال يشكل قضية من القضايا الأساسية للإنسان: العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وما يجب أن يقوم عليه من أسس الديمقراطية. والمخرج في هذه الحالة لا يستطيع فكاكا من مواجهة هذه القضية، سواء استطاع من خلال أسلوبه في الإخراج أن يخلق جوا حواريا مع المتفرج حولها، أو اكتفى بأن يجسد أحداث المأساة كما أراد لها سوفوكليس وحسب، والواقع أن الطريقين

يوصلان إلى طرح القضية أمام الجمهور، ومن الطريق الأول يضع في اعتباره مخاطبة عقل الجماهير واكتسابها إلى الجانب الإيجابي في القضية، بينما يتواضع الطريق الثاني ويكتفي بمجرد العرض المحايد لأحداث المأساة في إطارها التاريخي. وفي المنهج الأول تضح وظيفة المخرج كمفسر، وهو في هذه الحالة يربط الماضي بالحاضر، وينبه الجمهور إلى ما في عناصر القضية من تشابه مع الواقع الذي يعيشه، وهو ما يجري النقد على تسميته الآن بالإسقاط. ولكن المخرج كما قلنا لا يستطيع أن يقلب القضية مزيفا موقف الكاتب، وإلا فانه يكون قد خان الأمانة التي تحملها ضمنا عندما اختار هذا النص. وإذا كان سوفوكليس في مأساة أنتيجون قد اتخذ موقفا فكريا واضحا في مواجهة قضية الديمقراطية، فان شكسبير-على العكس- قد اكتفى بعرض تفاصيل الحادثة التاريخية للأمير الدانمركي النبيل هاملت، الأمر الذي يضع أمام المخرج المعاصر المفكر صعوبة في بناء عرضه حول تفسير فكري محدد. والواقع أن التناولات المعاصرة لمسرحية هاملت قد اتخذت طرائق متعددة، وذهبت في التفسير لأحداثها مذاهب شتى، يتجه بعضها إلى تطبيق علم النفس الفردي على شخصية هاملت، ويتجه بعضها الآخر إلى دراسة البيئة الاجتماعية والأخلاقية والسياسية التي تربى فيها هاملت: الاتجاه الأول (اتجاه التحليل النفسي) يقدم تفسيرا فرديا لشخصية البطل في علاقاته بالشخصيات الأخرى، بصرف النظر عن عوامل التأثير والتأثر بالمجتمع الذي يعيش فيه، أما الاتجاه الثاني فإنه يبدأ من مسلمة معاصرة، هي أن الفرد صنيعة مجتمعه، وأن انتصاراته وهزائمه هي نتيجة حتمية لإملاءات هذا المجتمع، وبصرف النظر عن تقويم النقد للاتجاهين فان الذي يهمنا هنا هو أن مسرحية شكسبير قد فتحت الطريق أمام المخرجين المعاصرين ليقدموا من خلالها تفاسير مختلفة، دون أن يؤدي هذا إلى تحريف في النص أو تشويه له أو افتئات على أفكار شكسبير [١١].

لماذا المخرج المعاصر؟

ولسائل بعد كل هذا أن يسأل: فإذا كانت هذه حدود وظيفة المخرج، وإذا كان من المقرر أن تكون لكل عمل جماعي قيادة، على الأقل منذ أن بدأ النشاط الاجتماعي الإنساني، فلا بد أن المخرج قد شارك في الصورة

المسرحية منذ المسرح الإغريقي ؟.. لماذا إذن نقصر هذا الفن على عصرنا وننكره على التاريخ الطويل للمسرح، منذ نشأة الدراما، أي منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف عام ! والسؤال منطقي ومشروع، ولكن الواقع أن عصرنا يفهم «الإخراج» ويتعاطاه بمفهوم يختلف كل الاختلاف عما كان عليه منذ الأزمان الغابرة وحتى مهبط القرن التاسع عشر. ولا شك أن اكتساب فن الإخراج لهذا المفهوم المعاصر كان نتيجة مباشرة وضرورية لعدة عوامل، من أهمها استقرار المسرح كمهنة احترافية في المجتمع، وما تلا ذلك من إنشاء الفرق المسرحية الثابتة، مما أدى إلى ارتباط المسرح كمؤسسة ثقافية بالبناء الاجتماعي ارتباطا جعل بعض المحللين الأخلاقيين يسمونه «مرآة المجتمع» وهي في الواقع تسمية قاصرة تتناول وجها واحدا من وجوه المسرح، ذلك أن المسرح لا تقتصر وظيفته على تصوير واقع الحال في المجتمع، وإنما تتخطى ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره إلى ما هو أفضل. إن المسرح في عصرنا يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية، الأمر الذي يتطلب قيادة مؤهلة تأهيلا فكريا بالإضافة إلى التأهيل الحرفي. لم تعد وظيفة المخرج إذن قاصرة على نقل كلمات النص من حالتها المثالية على الورق إلى حالة مادية تجسد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسية، وإنما تجاوزت ذلك-كما أسلفنا-إلى تفسير النص تفسيرا يقوم بالدرجة الأولى على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته في الثورة عليها وتغييرها إلى ما هو اكثر نفعا وبناءا.

على أن النشأة وظيفة المخرج بالمعنى المعاصر، وتثبيتها في الصورة المسرحية كوظيفة أساسية، أسبابا مهنية نابعة من طبيعة البيئة المسرحية وتطورها التاريخي، ولهذا تفصيل نورده فيما يلي.

التطور التاريخي للبيئة المسرحية:

ولسنا نريد أن نستتر وراء هذا العنوان لنغرق القارئ في دهاليز التاريخ، ولا نحب أن ندخل هنا في تتبع تفاصيل الظاهرة المسرحية مدد ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا، فهذا أمر يخرج عن حدود ما نريد لهذا الكتاب، والقارئ يستطيع أن يجد كثيرا من المراجع العربية والأجنبية التي تتناول

التطور التاريخي لأدب المسرح، أو لحرفية المسرح، إذا أراد مزيدا من الاطلاع، وإنما نريد هنا أن نتحدث فقط عن تطور المهنة المسرحية وما أدى إليه من صراعات مشروعة بين أصحاب التخصصات المتعددة داخل المهنة الواحدة، الأمر الذي يعتبر أحد العوامل الأساسية في إعطاء وظيفة المخرج ذلك الثقل وتلك الأهمية التي أصبحت لها في عصرنا. وتحضرني هنا تلك الحكاية اللطيفة التي طالعناها جميعا إبان طفولتنا في كتب المطالعة، حكاية القرد الذي حضر خلافا على توزيع قطعة الجبن بين قطعتين فقسم القطعة قطعتين وأخذ يوازن بينهما بالعدل بأن يأكل من هذه قطعة ومن تلك قطعة حتى أتى على الجبن كله. ويبدو أن المخرج قد لعب في البيئة المسرحية لعبة القرد بين المؤلف والممثل وبين الممثل والممثل، وبين الممثل والمنتج.. الخ، حتى احتل تلك المكانة الممتازة بين أطراف اللعبة المسرحية..

لقد عبر المسرح حقبا، ومر بحضارات، كان السلوك الإنساني فيها بسيطا ويكاد أن يكون موحدا: الأزياء واحدة في الحضارة الواحدة، فإذا اختلفت ففي القطع أو اللون، والتقاليد والعادات واحدة في الحضارة الواحدة [12]، بحيث يصبح تجسيد نص مسرحي (أو إدارته، أو توجيهه، أو تنفيذه، قاصرا بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتا وأداء: بمعنى منحها المعنى المنطقي، وتوقيعها وإخضاعها لمتطلبات علامات الترقيم وقفا ومدا وقصرا، وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذا لملاحظات المؤلف، ولهذا فقد كانت وظيفة التنفيذ من أبسط الأمور، وغالبا ما كان يقوم بها المؤلف نفسه، كما في المسرح الإغريقي، وكانت جماهير المسرح أيضا بسيطة ومتواضعة وراضية بأقل القليل من تلك الجهود المشتركة بين المؤلف والمنفذين. [13] ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع، واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف، بل تعداه إلى المنتج، والى الفنان التشكيلي أحيانا، والى الممثل، ولكل من الثلاثة أطماع شخصية، فنية أو مادية، ولكن أطماع الممثل قد جاوزت الحدود المقبولة، وقلبت الوظيفة الاجتماعية للعرض المسرحي إلى وظيفة شخصية هي تحقيق البطولة الفردية (النجومية).

مسرح الممثل:

لم يكتف الممثل بالقيام بوظيفة المنفذ البسيط، بل تجاوز ذلك إلى

خدمة قدراته التعبيرية وإبرازها، سعيا إلى بناء شهرته الجماهيرية كفنان أساسي في اللعبة المسرحية، ولو كان ذلك على حساب النص وكاتبه، أو على حساب مجموعة الفنانين العاملين معه، والويل لهؤلاء جميعا إن كان الممثل هو المنتج لسوء الحظ: هنا يجند كل شيء لخدمة شخصه الكريم، النص وكاتبه، والفنانون وقدراتهم مهما علت، والإمكانات المالية والفنية، والجمهور أيضا، هنا يصبح الممثل بالضرورة شمسا ساطعة، ويدور الباقون حوله في إطار زخرفي لإذكاء وهج الشمس، ومن هنا تولد ظاهرة الارتجال أو التأليف الفوري التي ما زلنا نعانيها في مسارحنا التجارية حتى الآن (وهي ظاهرة بعيدة كل البعد عن الارتجال المعروف في الكوميديا الإيطالية أو كوميديا الفن Commedia dell‘ arte التي سادت إيطاليا ثم فرنسا فيما بين القرن الرابع عشر والقرن السادس عشر، فلقد كان الارتجال في هذا المسرح شكلا من أشكال التأليف، ولم يكن إضافة على نص مسرحي كامل)، بل إن الأمر تخطى الارتجال الفوري إلى تعديل النص، مهما كانت قيمته. الأدبية والدرامية، ومهما كان قدر كاتبه، بما يحقق نجومية الممثل البطل، حتى ولو أدت هذه التعديلات إلى إفساد النص وتشويهه، حتى أن كثيرا من هذه التعديلات قد حولت النص إلى «منولوج» للبطل، تحوطه وتتخلله بعض العبارات من مجموعة الممثلين، وكثيرا ما كانت هذه العبارات مجرد حافز للبطل على التوغل والتعاظم والطغيان، ويكفي هنا أن نشير إلى واحد من هؤلاء الأبطال العظماء الذين أصبحت أسماؤهم قمما في تاريخ فن الممثل، هو الممثل الإنجليزي دافيد جاريك (David 1779- 1717 Garrick)، سيجد القارئ إسم جاريك ممجدا ومتوجا في كافة الكتب التي تتحدث عن المسرح وعن فن الممثل، كأول من أعاد اكتشاف مسرح شكسبير الذي كان قد أصيب بالنسيان ولكنه كمخرج في الواقع كان يقدم ويمثل شكسبير على طريقته هو، فلم يكن يكتفي بالحدث من النص، بل كان يضيف إليه ويعدله ويعيد طبخه بما يتناسب مع الهدف الشخصي من العرض المسرحي: خلق وبلورة النجم والبطل الأعظم بحيث يحمل العرض إسم جاريك فقط.

لقد كانت هذه الظاهرة المرضية سببا أساسيا من الأسباب التي دعت إلى البحث عن شخصية مميزة ومحايدة، تتوفر فيها الأمانة، والثقافة، والقدرة الفنية، وتكون في نفس الوقت بعيدة عن الطموحات النجومية على

حساب طرف أو آخر من أطراف العرض المسرحي، فكانت هذه الشخصية هي المخرج [14]. ولعله لهذا السبب ذاته قد استقر الرأي على ألا يكون المخرج بالمعنى المعاصر شريكا في الصورة المسرحية المجسدة على خشبة المسرح إلا بجهد المخرج، فلا يجوز أن يكون هو نفسه الكاتب، ولا يجوز أن يكون واحدا من الممثلين، ولا يجوز أن يكون مؤلف أو مصمم الإطار التشكيلي، وان كانت لهذه القاعدة في التطبيق استثناءات كثيرة يمكن تبريرها حالة بحالة [15].

دكتاتورية المخرج:

ويتساءل الكثيرون، ومن بينهم سيلفيو داميكو: هل جاءت النتائج في التطبيق بقدر الآمال [16]. يذكرنا داميكو بهذه المناسبة بالخرافة القديمة التي تروى قصة الحرب بين الحصان والغزال، فلقد لجأ الحصان إلى الإنسان يشكو له حاجته إلى سلاح فعال يقف به في مواجهة القرون الكاسرة للغزال، فوعده الإنسان أن يقف إلى جواره في معركته، ولكن تحت شرط: أن يستسلم الحصان للإنسان فيضع له اللجام والسرج، ويركبه. ويوافق الحصان، إلا أنه يكتشف متأخرا أن الإنسان استعبده إلى الأبد. ويضيف داميكو أن هذه هي حالة المؤلف، إذ لجأ إلى المخرج لينقذه من جبروت الممثل، فقبل المخرج تحت شروط أن يترك له المؤلف نصه ويترك له معه السلطة الكاملة في مواجهة جيش العاملين بالعرض المسرحي من تعبيريين وتشكيليين وفنيين، إلا أن المؤلف يكشف متأخرا أن المعركة كانت قبلا بينه وبين الممثل، فاصبح هو والممثل خاضعين لشخص ثالث يتحكم في إنتاجه الأدبي وفي أشخاص الممثلين، وبمعنى آخر فلقد تخلص المسرح من دكتاتور قديم هو الممثل، وأسلم قياده لدكتاتور آخر هو المخرج، غير أن واقع الأمور يؤكد لنا أن القضية يجب ألا تطرح على هذا الشكل، فبالرغم من التناقضات الكثيرة التي وقعت وتقع بين المخرج من ناحية، والمؤلف والممثل وغيرهما من المشاركين في تأسيس العرض المسرحي من ناحية أخرى، إلا أن مخرج اليوم يملأ فراغا علميا وفنيا لم يكن من اليسير لسابقيه-أيا كان تخصصهم الأصلي-أن يملأوه، وأؤكد للقارىء أن هذا ليس مجرد دفاع ذاتي نابع من كون مؤلف هذا الكتاب مخرجا، ولكنه حقيقة موضوعية يؤيدها التطور

التاريخي لواقع تقسيم العمل في المسرح، ولعلنا أن نؤكد هذه الحقيقة إذا تتبعنا معا دور المخرج فيما قبل عصرنا.

دور المخرج منذ بدايات المسرح، مسرح المؤلف:

يجب أن نسلم بأن المخرج المعاصر-أيا ما كانت التعقيدات الحديثة لوظيفته-هو وريث لسابقيه في ميدان تنظيم العروض المسرحية، أو إدارتها، أو توجيهها، بصرف النظر عن التسميات التي كانت تندرج تحتها هذه الوظيفة عبر العصور المختلفة، ذلك أن واقع العمل المسرحي يقتضينا بالضرورة التسليم بوجود قيادة تنظيمية للعرض، منذ بدأ المسرح في شكل تجمعات تحتفل بأعياد ديرنيزوس اله الخمر والنماء عند الإغريق، وأن الوقائع التاريخية تؤيد هذا المذهب.

غير أننا يجب أيضا أن نشير إلى أن فكرة الدراما في تلك العصور الغابرة كانت تتضمن فكرة النص وفكرة العرض معا، فلم يكن ينظر للمسرح على أنه فرعان: أدب وعرض (كما نذهب اليوم ومنذ مهبط القرن الثامن عشر إلى تقسيمه)، فلقد كان الكاتب يكتب نصه المسرحي ليجسده على خشبة المسرح، بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين. لهذا فإننا نجد نصوص أئمة كتاب المسرح من أمثال اسكيلوس وسو فوكل وشكسبير وجولدوني وموليير عامرة بملاحظات الإدارة الفنية في أدق تفاصيلها، ليس فقط بالنسبة لحركة الممثل، بل بالنسبة لتصميم خشبة المسرح، والموسيقى، والغناء، وأداء الممثل، وحتى الملابس والماكياج والاكسوارات المختلفة، بل أن النقاد قد لاحظوا أن هؤلاء الأئمة كانوا في صياغة نصوصهم أكثر كثيرا من مجرد ناظمين للشعر المسرحي، وأنهم كانوا أساتذة في فنون العرض المسرحي، وبوجه خاص في توجيه أداء الممثل، وأنهم لهذا قاموا بتوجيه فنانيهم في أدق حركات العرض، وتحملوا مسئولية التدريبات الطويلة للممثلين والمغنيين على أداء كلمات النص التي كانت في معظم الأحيان منظومة في تركيبات شعرية صعبة، وقاموا بالإضافة إلى كل ذلك، بتصميم الملابس والأقنعة والمبتكرات المسرحية المختلفة التي تساعد على تكييف الجو المسرحي.

فاسكيلوس مثلا يميزه النقاد القدامى بأنه من «أبرع من قاموا بتجسيد نصوصهم على خشبة المسرح» (17)، ولا شك أنه كان يقود مجموعات الكورس

ويدربها بنفسه، وإلا فكيف نفسر ملاحظاته الدقيقة التي وردت في نصوصه، وهي أقرب ما تكون إلى ملاحظات المخرج ومؤلف الموسيقى معا ؟ بل أن هناك من يذهب إلى أن تصميم المعمار المسرحي الإغريقي يرجع بالدرجة الأولى إلى تصور هذا الشاعر المسرحي، فهو تصور نابع من بنائه لمآسيه، بحيث يجري التمثيل على خشبة مرتفعة، ويجري غناء ورقص الجوقة في فتحة نصف دائرية أسفل الخشبة، ومن ورائها صفوف الجماهير على مدرج يتصاعد إلى الخلف ليمكن جميع المتفرجين من مشاهدة الجوقة .[18]

وحتى لا نبقى في مجال الفروض النظرية فإننا نود أن نصطحب القارئ في رحلة عبر نصوص أولئك الرواد، لنرى كيف أن الشاعر المسرحي كان يضع في اعتباره صورة العرض المسرحي وتفاصيل الأداء والحركة والتعبير، أي-كما قلنا سابقا-أن فكرة الدراما كانت تتضمن النص والعرض في آن واحد، ففي مأساة سو فوكليس «أوديب ملكا» [19]«يخاطب أوديب أفراد الجوقة الذين يمثلون شعب مدينة طيبه قائلا :-لماذا تجثون أمامي هكذا، وتتضرعون بأغصان تتوجها شرائط بيض ؟ بينما امتلأت المذابح بدخان البخور، وارتفعت فيها أصوات التراتيل، ودوت في أرجائها آهات الحزن والأنين ؟». والقارئ يري أن الشاعر يملي حركة الجوقة في حديث أوديب، فيجمل أفرادها يجثون أمامه، ويرفعون بأيديهم أغصانا تتوجها شرائط بيض، ويفترض وجوبا أن تصل إلى آذاننا أصوات التراتيل وآهات الحزن والأنين من ساحات المذابح التي تقع خارج كواليس المسرح.

فإذا ما قرأنا رد الكاهن على أوديب، رأيناه يصف فئات الجوقة:

- بعضنا ما زالوا صغارا لا يستطيعون البعد عن الأوطان، وبعضنا أثقلتهم الشيخوخة..

وكيف نستطيع أن نميز بين الصغار والشيوخ إلا عن طريق الملابس المسرحية، بقطعها وألوانها المختلفة، وعن طريق الماكياج، وبوجه خاص الشعور البيضاء التي تكسو رؤوس الشيوخ ؟

ثم يدخل كريون، صهر أوديب، حيث يعلن الكاهن حضوره بهذه الكلمات:

- انه فيما يبدو مغتبط كل الاغتباط، وإلا لما أقبل هكذا وقد توج رأسه بإكليل من الغار.

وفي مأساة «السبعة ضد طيبه» للشاعر المسرحي اسكيلوس يوجه الملك أتيوكل توبيخاته ولعناته لجوقة عذارى طيبة على «إلقاء أنفسهن بهذه الطريقة على تماثيل الأرباب الحافظة» وأيضا على «صرخاتكن المفزعة» [20] بما يجعل قارئ النص يتخيل صورة أولئك العذارى أفراد الجوقة وهن يعبرن عن فزعهن في حركات وأصوات واضحة المعالم، صادقة التعبير، وبما يؤكد أيضا أن الشاعر المسرحي الإغريقي لم يكن فقط يكتب للممثل، ولكنه كان أيضا يملي عليه تفاصيل الأداء الصوتي والحركي، ويحدد له الأزياء والإكسسوارات أيضا، أي أنه كان يضع أسس «الإخراج» الذي سيقوم هو نفسه به، وفي حاملات القرابين لنفس الشاعر تقول نوة الكورس المصاحب لالكترا [21] «جئت أحمل القرابين بمصاحبة الضربات النازلة على يدي في جدية وسرعة. وها هو ذا خدي يحمل طابع الجروح الدامية حيث حفرت أظفاري شقوقا جديدة، ومع ذلك فطوال حياتي قلبي مفعم بالأحزان صوت التمزيق عاليا على نغم اللطمات المحزنة وهي تمزق صدريتي المصنوعة من التيل المنسوج، حيث يغطي صدري ثوب مضروب بسبب الحظ الغريب على كل ضحك».

وفي مكان آخر، وبعد أن يلتقي أورست باخته الكترا . «أيها الطفلان لا تتكلما بصوت عال هكذا».

وبعد أن يقتل أورست أمه وتبدأ ربات العذاب مطاردته، ها هو يصفها:

- أواه، أواه. أنظرن إليهما هناك، أيتها الوصيفات، كأنهما جوجونتان ترتديان أثوابا من الشعر الأحمر المنسوج بالثعابين المكتظة.

ولكن أورست يستدرك في نهاية الحوار مع الكورس.

- إنكن لا ترينهن، بل أنا الذي أراهن..

وفي هذه الملاحظة الأخيرة لا بد أن أسكيلوس ينبه إلى أن ربات العذاب لن يظهرن على خشبة المسرح، لما أن أورست فقط هو الذي يراهن، أن ربات العذاب هنا لسن حقيقة مادية ملموسة، إنهن وليدات فكر أورست المشوش، وضميره الملتهب بذنب قتل الأم.

فإذا تجاوزنا المسرح الإغريقي، حيث المسرح مكثف في كلمات الشاعر معنى ومبنى، شكلا ومضمونا، إلى المسرح الروماني حيث تحول مزاج أهل روما إلى الرؤية والاستمتاع بالمناظر المثيرة للدهشة، والتي صيغت من

أجلها دور المسرح الرومانية الجديدة، وجدنا أن المسرح قد تحول إلى مجرد عرض صاخب، ولم يعد يعتد بكلمة الشاعر ولا بأداء الممثل لهذه الكلمة. ونحن نقرأ في كتاب الشعر لهوراس [22] «.. وفي بعض أتلاحيان كان الستار [22] يظل مفتوحا لأربع ساعات أو أكثر، حيث تمر استعراضات فرق من الفرسان و فيالق من الجند، ثم يمر الملوك المهزومون وأيديهم مقيدة خلف ظهورهم، ثم تأتي الغنائم.. وشد ما كان يضحك ديمقريطس، لو أنه عاد إلى الحياة، عندما يرى زرافة، أو فيلا أبيض بين هذين الغنائم، ولقد كان ذلك يهيج في الجماهير سعادة غامرة..». ويصف لنا شيشيرون ليلة افتتاح مسرح بومبي بعرض مأساة «كليتمنسترا» للكاتب الروماني أكسبوس، فيتحدث عن مسيرة ستمائة بغل محملة بالغنائم التي حملها أجاممنون من طروادة، ثم يحكى أنه رأى على خشبة المسرح في عرض مأساة ليفيوس أندرونيكوس «حصان طروادة» ثلاثة آلاف فازة فاخرة سرقت من قصر بريام.

والذي يهمنا أن نذكره هنا هو أن العرض المسرحي خرج بالضرورة من يد الشاعر المسرحي، وأصبح هناك شخص آخر، يداعب أمزجة الأباطرة والبلاط بهذه الاستعراضات الفخمة الفارغة التي لم تعد ترضي هوراس أو شيشيرون أو أوفيديو الذي يقول في كتابه عن هذه العروض: «تحول الإبداع المسرحي إلى مجرد معزوفات للرقص والاستعراض» [23].

والدراسات التاريخية للمسرح الروماني لا تشبع غليل الباحث وراء طبيعة ذلك الشخص الذي ورث الشاعر في إدارة العرض المسرحي وتوجيهه، غير أننا نعتقد أنه، نظرا لتعدد أشكال العروض المسرحية عند الرومان وترددها بين التراجيديا والكوميديا والميم [24] (التعبير الصامت)، كان هناك أكثر من متخصص لتنفيذ العرض المسرحي: واحد للتراجيديا، وآخر للكوميديا والفارس، وثالث للرقص والتعبير الصامت. ولكن هل كان بعض هؤلاء المتخصصين من بين الممثلين ؟ هل كان الكاتب يشارك أحيانا في تجسيد هذه العروض أو في توجيه العاملين بها؟ ستظل هذه الأسئلة مطروحة بلا جواب، في انتظار مزيد من البحث.

على أن المؤرخين والنقاد يجمعون على أن مسرح القرون الوسطى قد أخذ كثيرا من تقاليد وطبيعة المسرح الروماني، ومن هنا فانه من الممكن أن

نتصور أن الحال كان يجري بنفس التنظيم الذي كان متبعا في مسرح القرون الوسطى [25] فعندما خرجت العروض الدينية من ساحة الكنيسة، وتحولت إلى عروض مدنية شديدة التركيب والتعقيد، لتتحول إلى ملاحم إنجيلية تحكي حكاية الحياة ابتداء من الخلق وحتى يوم الحساب، أصبح يقوم على تحضيرها وتنظيمها وقيادتها متخصص أشبه ما يكون بمدير المسرح عندنا Stage Manager وكان يسمى يومئذ معلم العرض، أو سيد العرض Maitre de Jeu وكانت وظيفته واسعة الأرجاء: فقد كان عليه أن يقود جيش الممثلين الهواة ويدربهم على الحركة والأداء، ثم يقوم على تحضير المناظر العديدة المركبة Simultaneos Scenery وعليه بعد ذلك أن يصهر الصورة الصوتية ومعظمها غنائية-في الصورة المرئية، ليتوصل إلى عرض قد يستمر بضعة أيام، لهذا فلقد كان من الضروري أن يقوم بمعاونته اثنان أو أكثر-يمكن أن يكونا شبيهين بمساعدي مدير المسرح في أيامنا، واحد يقوم على توجيه وتشغيل ماكينات الأسرار والمعجزات (صعود وهبوط الملائكة، وكثير من المؤثرات كالرعد والبرق والطوفان الخ..) وواحد على الأقل يحضر الممثلين والمجموعات ويوجه دخولهم وخروجهم من المسرح. وتحدثنا كتب تاريخ المسرح عن بعض أسماء هؤلاء المعلمين أو القادة، ففي فرنسا مثلا يرد ذكر جان بوشيه Jean Bouchet كواحد من أهم قادة العروض الدينية الجماهيرية في عام 1508 ميلادية، كما يرد ذكر اثنين من مساعديه هما غليوم Guillaume وجان ديليشير Jean Delechiere، وكانا يسميان قادة الأسرار 26(Conducteurs des Secrets).

ولا شك أن هذه الحال استمرت في أوروبا لفترة، حتى بعد أن أصبحت العروض دنيوية بحتة، وبعدت نهائيا عن المضامين الدينية المسيحية، إلى أن بدأ عصر الأحياء في إنجلترا، وعصر النهضة في فرنسا، والعصر الذهبي في إسبانيا (القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر) حيث تعود إلى المسرح وحدة الرؤية بالنسبة للكلمة والعرض، وتعود إلى الشاعر المسرحي سلطاته كمخرج للعرض الذي قام هو بكتابة نصه.

وتقدم لنا هذه المسرحية مجموعة جديدة من المخرجين الكتاب الرواد: شكسبير، موليير، راسين، لوب دى فيجا، كارلو جولدوني..

ونستطيع أن نتبين في الأعمال الأدبية الخالدة لهؤلاء الرواد شواهد

كثيرة وناطقة على تمكنهم من فنون العرض، وبوجه خاص أسرار فن الممثل، ففي هاملت شكسبير مثلا يعطي المؤلف درسا تفصيليا للممثلين على لسان هاملت لرئيس الفرقة:

«الق القطعة، أرجوك، كما بينت لك، إلقاء خفيفا من طرف لسانك. أما إذا نطقت بها كما ينطق كثير من ممثلينا، فخير لي أن أدع منادي المدينة يلقي أبياتي. وكذلك لا ينبغي أن تشق الهواء بيديك، هكذا، أكثر مما يجب، بل قل كل شيء في هدوء، فانه عليك وأنت في خضم انفعالك العاصف كالزوبعة، إن صح هذا التعبير، أن تبلغ حدا من الاعتدال يضفي عليه شيئا من الرقة. أوه.. لكم يسوؤني في الصميم أن أصغي إلى ممثل صخاب ذى شعر مستعار، يمزق العواطف إلى مزق، بل إلى مجرد خرق، وتشق آذان جمهور الصفوف الخلفية ممن لا يستطيع أغلبهم أن يفهموا غير التمثيل الصامت، أو الضجة الصاخبة.. ولا تكن أيضا أهدأ مما ينبغي، بل اتبع ما تهديك إليه فطنتك. لائم بين الحركة والكلمة، والكلمة والحركة، فإذا راعيت هذا لم تتجاوز اعتدال الحياة، فان كل مبالغة في الأداء تتجاوز الغاية من التمثيل، الغاية التي كانت وما زالت أن نعكس الحياة في المرآة، لترى الفضيلة وجهها والمهانة صورتها الحقة، ويرى كيان العصر وجوده، ووجوده قوامه وملامحه.. ولا تدعوا من يقومون عندكم بدور المهرجين يزيدوا شيئا على دورهم المكتوب، فان منهم من يضحكون هم أنفسهم ليثيروا ضحك طائفة من المشاهدين التافهين، في حين أن بهذا الموضع من المسرحية قضية ما هامة ينبغي الالتفات إليها» [27].

والواقع أن من يقرأ هذا النص قراءة تحليلية هادئة، سيرى جليا أن شكسبير هنا لا يكتفي بتوجيه الممثلين إلى قواعد الأداء الصحيحة، صوتا وحركة، بل انه يتجاوز ذلك إلى فلسفة المسرح ووظيفته الاجتماعية، شانه شأن أي من المخرجين رواد المسرح المعاصرين، الذين أقاموا البناء المسرحي الحديث على أسس من التراث والمعاصرة، والذين سنتوقف عندهم في متن الكتاب.

أما موليير فمن المعروف أنه تناول في كثير من مسرحياته نقد أسلوب التمثيل التراجيدي في فرقة الاوتيل دى بورجوني لمسرحيات راسين وكورني، وتعتبر مسرحية «نقد مدرسة الزوجات» من الأعمال الرائدة في نقد الزيف،

والدعوة إلى الصدق في التأليف وفي أداء الممثل، وفي ارتجالية «فرساي» (1663) التي تكمل في الواقع مسرحية «نقد مدرسة الزوجات» يشرح موليير لممثلي فرقته كيف يجب أن يواجهوا شخصيات المسرحية.-«(للممثل دى كروازي) إنك، أنت، تمثل الشاعر، فعليك أن تتشبع بهذه الشخصية، وأن تبرز طابع الحذلقة الذي يظل سائدا بين علاقات العالم الراقي، ونغمة الصوت القاطمة المتعالية، وتلك الدقة في النطق التي تضغط على جميع المقاطع ولا تسقط حرفا واحدا من أعنف الكلمات هجاء [28]. (ثم إلى الممثل بريكور) أما أنت فتمثل الرجل السوي من بين الحاشية، كما سبق أن فعلت في (نقد مدرسة الزوجات) أعني أن عليك أن تتخذ سمة الرزانة ونغمة الصوت الطبيعية، وأن تقتصد، ما أمكن، في الإشارات باليدين، (الصوت) وأنت ستمثلين واحدة من أولئك النساء اللاتي ما دمن يرتكبن الفاحشة، يعتقدون أنه مسموح لهن بكل ما تبقى من أولئك النساء اللاتي يحتمين خلف تعاليهن بكل أنفة وينظرن إلى كل من عداهن من أعلى إلى أسف.. الخ» [29].

ولا شك أن الدراسة التحليلية لكثير من مسرحيات موليير، ولأسلوب الأداء في فرقته، تضع يدنا على مرحلة هامة من مراحل الصياغة المسرحية، عامرة بالصراع بين التراجيديا والكوميديا، وما تمليه كل من النوعيتين في تفاصيل العرض المسرحي، وبوجه خاص فيما يتعلق بأداء الممثل، فلم يكن أعداء موليير من صانعي التراجيديا والمعجبين بها يغفلون هذا الهجوم منه، بل كانوا يردون عليه مدافعين عن اتجاههم، ومسفهين واقعيته «السوقية» [30].

وفي إيطاليا انبرى كارل جولدوني (1707- 1792) لإنقاذ البقية الباقية من تراث كوميديا الفن، تاركا وظيفته كمحام ودبلوماسي، ولم يكن فقط يشغل نفسه بإعادة خلق مسرحيات كوميديا الفن على الورق، ولكنه شغل نفسه أيضا بإخراجها، وكان يطلب إلى ممثليه محاولة الاقتراب من الواقع والاقتباس من منطق الطبيعة الإنسانية، ليخلص أقنعة كوميديا الفن التقليدية مما علق بها في أواخر أيامها من جمود الأشكال الثابتة التي أدت بها إلى أشبه ما تكون العرائس المزيفة، وليعيد لها أصولها الإنسانية، ولقد كتب جولدوني في مرحلة متأخرة كوميديا بعنوان «المسرح الكوميدي Il Teatro

Comico> ضمنها كل أفكاره وتجاربه عن تاليف وتجسيد الكوميديا، ويسميها النقاد لذلك «المسرحية البرنامج».

إرهاصات المخرج المتخصص:

غير أن هذا العصر الذهبي قد أسلم المسرح والمسرحيين إلى الاحتراف، والى تكوين الفرق الجوالة والفرق الثابتة، بحيث أصبح المسرح مؤسسة من المؤسسات الثقافية الجماهيرية، كما أن الجهود الابتكارين في المجال التشكيلي في إيطاليا، وما تمخضت عنه من إبداع نظرية المنظور Prespective، قد أعطت لمهندس الديكور مكانا تخصصيا قائما بذاته، ومنفصلا بوجه خاص عن مؤلف النص، الأمر الذي يؤدي بالضرورة الإنسانية تنازع اختصاص يبن ثلاثة أركان رئيسية للمسرح: الكاتب، ومهندس الديكور، والممثل.

ويعتبر ليوني دي صومي Leon de Sommi المستشار المسرحي في بلاط مانتوفا Mantova في إيطاليا في النصف الثاني من القرن السادس عشر، أول إرهاص لفكرة المخرج بالمعنى المعاصر، ففي عام 1556 كتب ما نستطيع أن نعتبره أول دراسة للإنتاج في تاريخ المسرح في شكل محاورات أربعة تحت عنوان: «أربع محاورات حول العروض المسرحيةFour Dialogues Concerning Theatrical Performances>. [31] وفي المحاورة الثالثة من هذه المحاورات يتحدث دي صومي عن كيفية إخراج المسرحية، وعن أداء الممثلين. ومن أهم ما أورده في هذه المحاورة قوله «أن الحصول على الممثلين الممتازين أكثر جوهرية من الحصول على نص مسرحي جيد»، ثم هو يصر في مكان آخر على «أن يكون ممثلوه مستعدين لاتباع تعليماته»، وفي تعليماته للممثلين اهتم اهتماما شديدا بالصدق ومشابهة الواقع الطبيعي، أما في الأزياء المسرحية فكان يركز على الدقة التاريخية، على أن يتم تجميلها وتطعيمها ببعض السمات الغريبة، أما في الإضاءة المسرحية فقد ذكر للمرة الأولى بعض النقاط عن الجو النفسي [32].

ولقد بدأت بعد ذلك جهود الفنانين الذين يقودون العرض المسرحي، وبوجه خاص كبار الممثلين، تتكاثر وتزداد تركيزا، وبوجه خاص في المائة عام التي تقع بين 1750 و 1850، حتى أصبحت لهم السلطة الكاملة على

تفاصيل العرض المسرحي: اختيار النص، اختيار الممثلين، جلسات التدريب، مناقشة تصميمات الديكور والأزياء والاكسسوارات.. الخ، حتى استقرت فكرة تخصيص فرد واحد للإشراف على الإنتاج المسرحي، أو ما يميل البعض الإنسانية تسميته الأوتوقراط Autocrat.

ولقد مررنا قبل ذلك بذكر واحد من أهم هؤلاء المديرين الفنيين، هو دافيد جاريك David Garrick[33] الذي عمل مديرا فنيا لمسرح الدروري لين Drury Lane ابتداء من 1747 وسجلنا له الفضل في بعث شكسبير بإخراج وأداء جديدين، تابعين من إدراك حقيقة العصر وقضاياه، الأمر الذي طرح- ربما للمرة الأولى في تاريخ المسرح-قضية التفسير المعاصر للنصوص الكلاسيكية. ولقد أفاد جاريك الحركة المسرحية في إنجلترا بقوة شخصيته كمدير فني، فالفضل يرجع إليه مثلا في تجريد الأرستقراطية الإنجليزية من مقاعدها على جانبي خشبة المسرح [34]. و قد اهتم جاريك اهتماما فائقا بالتدريبات وأعطاها وقتا أطول بكثير مما كانت تستغرقه، كما اهتم باختيار ممثلي الأدوار الثانوية، أما بالنسبة للإطار التشكيلي فقد حفز مصمم الديكور إلى ابتكار مناظر وأزياء أقرب إلى الواقعية التاريخية الزخرفية، حتى يكتسب العرض حيوية وجمالا أقرب إلى الاستعراض، كما حفزه إلى ابتكار مؤثرات ضوئية وتشكيلية أكثر واقعية، وفضلا عن هذا وذاك فانه ساهم كثرا في اكتشاف الصدق الفني في أداء الممثل.

وفي ألمانيا حدد الممثل كنراد ايخفKonrad Ekhof (1720- 1778) أفكاره كمخرج في محاضرات في فن الممثل كان يلقيها في أكاديمية أسسها هو لدراسة هذا الفن (1753)، ومن أهم هذه الأفكار: أن إخراج المسرحية يجب أن يبدأ بقراءة مبدئية جماعية (مع الممثلين)، ثم يجري تحليل الشخصيات تحليلا علميا دقيقا مستندا إلى كلمات النص، قبل توزيع الأدوار. ولا شك أن هذه الدراسة تساعد على تحديد أطماع الممثلين وتطلعاتهم الشخصية.

وتقدم ألمانيا أيضا رائدا آخر من أولئك الذين مهدوا الطريق لتقنين شخصية المخرج المعاصر، هو الممثل فريدريك شرويدر 1816- 1744() Friedrich Schroeder) وكان يتميز كمخرج بقدرته الفائقة على تعليم الممثل فنون الأداء، كان يطلب إلى ممثليه أن يعرضوا أدوارهم ولا يكتفوا بأدائها، وفرق شاسع بين العرض والأداء، فالممثل الذي يؤدي، يكتفي بمعايشة اللحظات التي

يسلك فيها إيجابيا فقط-أي عندما يفرض عليه النص أن يتكلم أو يتحرك- أما الآخر، فيعيش شخصيته بكل تفاصيلها، سواء كان متكلما أو صامتا، وكان يكرر لهم دائما: «أنا لا يعنيني أن أقف وأبحلق، ولكن الذي يعنيني هو أن أملأ الفراغات.. أن أعيش الشخصية وأن أكونها دائما..». ومع مهبط القرن الثامن عشر برزت في ألمانيا شخصية الشاعر جوهان فولنجانج جيته كمشرف على مسرح البلاط بدوقية فايمر Weimar وقد طور جيته كمخرج تقنيات الإخراج واهتم بوجه خاص بالقراءات والتدريبات، سعيا إلى تحقيق العرض المثالي للنص الدرامي، وهو يعتقد أن الممثل هو الصلة الروحية المثالية يبن المؤلف والجمهور، وأنه يجب أن يكون خادما للنص لفظا وروحا، وأن يكون مفعما بروح الشعر حتى يحقق القدرة على تجسيد شعر الشاعر، وأن يذوب في العمل الدرامي إلى درجة يفقد معها مقومات شخصيته الذاتية [36]، وأن يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاعا جماعيا تذوب فيه الحدود الفردية. ويرى جيته أن الأجهزة المسرحية والإعدادات الفنية الأخرى يجب أن تخدم الشعر، وأن تظل دائما وسيلة لا غاية في حد ذاتها، وبوجه عام فهو يطلب في العرض المسرحي ألا يطابق الحقيقة المادية، بل أن يقدم الصورة الشاعرية للحقيقة [37].

وفي فرنسا أيضا بدأت منافسة شديدة بين كبار الممثلين والممثلات حول تطوير فن الممثل، وكان لازدهار حركة النقد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، على أيدي رواد كبار كفولتير Voltaire ودينس ديدرو Denis Diderot فضل كبير في تحول كثيرين من فناني المسرح عن أسلوب الأداء الخطابي والانفعالي إلى أسلوب أكثر منطقية وقربا من الواقع المعاش، ومن بين الأسماء الكثيرة التي شاركت في تأسيس حركة الإخراج المسرحي: مدموازيل كليرون 1803- 1723(Mlle. Clairon) والممثل هـ.. ل. ليكان (1778- 1729) ((Henri Louis Kain) والممثل تالما 1763(Joseph Talma -1826 Francois) وإذا كانت كليرون تألما قد اقتصر نشاطهما على التمثيل، فان ليكان قد خاض تجربة الإخراج، واهتم في إدارته للمسرحيات التاريخية بإخضاع الملابس المسرحية للحقيقة التاريخية أو على الأقل تقريبها من هذه الحقيقة، كما اهتم أيضا في أدائه وفي توجيهه لمجموعة الممثلين بتقريب الأداء من الصدق الواقعي قدر الإمكان.

مسرح المخرج:

ولكن الميلاد الحقيقي الكامل لفن المخرج بمعناه المعاصر يتكامل في ألمانيا وبالذات في دوقية ساكس-ماينتجن Saxe-Meiningen وعلى يد جورج الثاني1914- 1826(George II) دوق المقاطعة، الذي أحب المسرح، وقاد بنفسه فرقته الدوقية المسرحية ففي أول مايو 1874 قاد بنفسه فرقته الناشئة، والتي لم تكن معروفة بعد، إلى برلين، ليقدم أول مسرح في أوروبا يعرف بمسرح المخرج، وقد أفاد من كافة التجديدات التي لجأ إليها معاصروه وسابقوه ممن حاولوا تمهيد طريق الإخراج: التدريبات الطويلة المنظمة، أداء الممثل المدروس القائم على قواعد علمية، الدراسات الدقيقة للواقع التاريخي للديكور والأزياء والاكسسوار، سعيا إلى خلق صورة واقعية على المسرح. ولكن الدوق جورج الثاني قد تجاوز أحلام سابقيه عندما حاول البحث عن حل للتناقض بين المناظر المرسومة (التي كانت قد انتشرت منذ التوصل إلى نظرية المنظور وتطورت في عروض الأوبرا) وحركة الممثل الحي داخلها [38] ولقد لجأ في ذلك إلى وضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة، حركة تشريحية تجسد الأحداث الدرامية، بحيث أصبح الوجود الإنساني الحي للممثل على خشبة المسرح-كما يقول لي سيمنسن lee Simonson هو الوحدة الأساسية للصورة المسرحية [39]، كما لجأ أيضا في ذلك إلى توظيف كافة الوسائل المسرحية في تفسير النص.

ومن أهم منجزات الدوق المخرج إلغاء فكرة الممثل البطل أو النجم، تلك الفكرة التي أفسدت مسيرة المسرح وشوهته أدبا وعرضا في الفترة ما بين منتصف القرن الثاني عشر ومنتصف القرن التاسع عشر. لقد وضع لأول مرة نظام فرقة المجموعة المتساوية الحقوق، المتساوية الواجبات، بحيث يقوم ممثل دور البطولة في مسرحية اليوم، بدور ثانوي في مسرحية الغد.

لقد ألهمت جهود الدوق المخرج صفا من رواد الإخراج المعاصر بعده، من أمثال أندريه أنطوان في فرنسا، وقسطنطين استانسلافسكي في روسيا، وغيرهم ممن سنعرض لسيرتهم فيما بعد، كما جسدت هذه الجهود حقيقة الحاجة إلى مخرج مسئول مسئولية كاملة عن العرض المسرحي، كمرحلة منفصلة تمام الانفصال عن مرحلة إبداع النص الأدبي، مخرج.. . يستطيع أن يجسد عرضا كاملا متكاملا، يقوم على وحدة فنية نابعة من التفسير

الذي تنطق به كل حركة تفصيلية منه، تفسير يتضح في تفاصيل الإضاءة، والأزياء، والماكياج، والديكور وفي التنظيم الدقيق الذي يبدأ قبل التدريبات، ويستمر حتى آخر لحظة من العرض المسرحي، سعيا إلى التعبير الصادق عن «روح النص» (40).

ولنستعرض معا بعض الكتابات عن أسلوب الدوق في الإخراج (41):

- وعلى وجه العموم، ففي التدريبات الأولى لمسرحية جديدة تتخللها بعض مشاهد المجموعات، وتحتوي على طاقم كبير من الممثلين، يقف شعر المخرج حتى النهاية. انه يكاد أن يشك في إمكانية بعث الحياة الحقيقية في هذه المجموعات الجامدة المستعصية ومما يساعد المخرج على تسهيل هذا الجهد، ألا يقوم بتغيير المناظر منذ بداية التدريبات، فان تغيير المناظر وتحريك الأثاث أثناء التدريبات يصيب المسيرة بالبطء، ويثقل أعصاب المخرج، وقد يؤدي بمساعديه إلى النوم.

وفي المسرحيات التاريخية، يجب أن تستعمل الأسلحة، وطاسات الرأس، والسيوف والدروع.. الخ بأسرع ما يمكن، حتى يتعود الممثل ولا يصاب أثناء العرض باختلال في استعمالها.

ومن الضروري في مثل هذه المسرحيات أن يجري الممثلون التدريبات بملابسهم التاريخية قبل بروفة الملابس بوقت كاف، فهذه البروفة لا تختلف عن العرض إلا بمجرد عدم وجود الجمهور، فأما أن يلبسوا ملابس شخصياتهم، وأما أن يستعينوا بملابس مشابهة في القطع. ويجب ألا يفاجأ الممثل في العرض بشيء جديد لم يتعود على استعماله. ونحن نعلم أن سلوك الممثل، وحركته، وشاراته، تتأثر بتغير الأزياء، فهي بالملابس الحديثة، شيء يختلف عنها بالملابس التاريخية.. والمخرجون كثيرا ما يتراخون في إعطاء الاهتمام الكافي للعلاقة بين الممثل والديكور: الأشجار. المباني.. الخ، وهي مصورة حسب نظرية المنظور. ومن المستحيل بالطبع ألا يكون هناك خطأ ما. فإن ممثل الحي، الذي لا تتغير نسب كتلته الجسمية، عندما يتراجع خطوة إلى الخلف يبدو أكبر حجما، بالنسبة للمناظر المرسومة، ولكن هذه الأخطاء يمكن أن ترد إلى الحد الأدنى، بحيث نتحاشى الأخطاء الجسيمة..

وعندما تستعمل في المسرحية عناصر مرسومة وعناصر منحوتة. يجب

أن يتنبه المخرج إلى أن المواد المختلفة لا تؤدي إلى تأثيرات مختلفة-فتوقع المتفرجين في تناقض واضطراب.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الانتقال من عنصر طبيعي حي إلى عنصر صناعي، كالانتقال من الورود الحية إلى الورود الصناعية أو المرسومة، فإن هذا الانتقال يجب أن يتم بنعومة غير عادية، حتى لا يلفت نظر الجمهور الى التناقض. ويتحدث الكاتب كثيرا عن أسلوب تحريك الدوق لممثليه على خشبة المسرح. فيورد كثيرا من مقاييس جمال الحركة، وعن العلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح، وبين أهمية الحدث الدرامي، ثم يتحدث عن التنظيم الذي أدخله الدوق على مجموعة ممثليه، بحيث يكون من بينهم قادة لحركة المجموعات على الخشبة، ثم يتحدث عن كيفية معالجة الأحداث الخطيرة على خشبة المسرح فيقول:

«والحوادث الخطيرة، مثل تحريك الموتى أو المجروحين، يجب أن تغطى عن عيون الجمهور قدر الإمكان. ويجب ألا يتم هذا بطريق ملحوظ، كأن يبنى حائط إنساني من الممثلين أمام هذه الحركة.. إن هذه التغطية يجب أن تكون متحركة ومرنة، بحيث يرى الجمهور بشكل كاف، وبحيث لا يرى كثيرا ..».

وتذكرني هذه الملاحظة بعرض مسرحي مأساوي رأيته في القاهرة، انقلب إلى ملهاة صاخبة بفعل ضحك الجمهور على تنفيذ الممثلين لمعركة بالبنادق انتصر فيها فريق وقتل فريق آخر.. وربما لهذا السبب ذاته كان المسرح الإغريقي يتحاشى إظهار حوادث الموت والانتحار والقتل على خشبة المسرح، بل يعمد إلى وقوعها خارج المسرح، ثم يدفع إلينا برسول يصف لنا الحادث الدموي.

I بين الطبيعة والواقعية

من الواقعية التاريخية إلى الواقع الاجتماعي

إذا كان التاريخ يسجل لكل من جيته والدوق جورج الثاني الفضل في وضع الخطوط الأساسية لتنظيم الإنتاج المسرحي، وفرض شخصية المخرج، وتحديد اختصاصاته، بما يعطيه السلطة المطلقة في دراسة النص، واختيار الفنانين التعبيريين والتشكيليين المشاركين في العرض، و قيادة العمل تفصيلا وإجمالا، فان المسرح الأوروبي عامة كان يشكو فترة زيف وتهرؤ منذ بداية القرن العاشر. فلقد وقع المسرح الأوروبي فريسة للرومانتيكية المثيرة للدموع أو للضحكات، بعد أن اكتشفت بورجوازية عصر الصناعة أن وظيفة الفن هي الترويج والتخدير، لا التصحيح والبحث عن بناء اجتماعي أفضل، كما كان الحال في المسرح الإغريقي وفي مسرح عصر النهضة، فاستسلم المسرح بالضرورة لصناع المؤثرات الخارجية الكاذبة، ولمبدعي البهلوانيات، وأصبح الممثل ملك الخشبة، وإمبراطور الإنتاج المسرحي، وأصبح الكاتب المسرحي يكتب للممثل النجم الذي يختار غيره من الممثلين، ويحدد الديكور والملابس، ويبذل غاية جهده ليشيد لنفسه تمثالا ذهبيا تعبده الجماهير، بصرف

النظر عن قيمة الكلمة التي يقوم عليها العرض.

ولقد ساعد تطور الوسائل الفنية للعرض، على الإغريق في فخامة الإطار الخارجي للعروض المسرحية، فحققت مستوى من الفخامة والبريق يخلب الألباب، فتطور فن إبداع المناظر المسرحية، كما أن اكتشاف وسائل جديدة للإضاءة من ناحية أخرى، كغاز الاستصباح ثم الكهرباء، ساهم في إحلال قيم شكلية جديدة.

محل القيم الموضوعية القديمة. ففي فرنسا مثلا يكتب شارل جارنييه Charles Garnier>.. والآن، وصل فن الديكور المسرحي إلى القدرة على أن يكون جانبا أصيلا من كافة العروض الكبيرة [1]». وبالفعل فقد بدأ كتاب مشهورون يكتبون حسب وصفات مسبقة لخدمة الممثل البطل. ولاستخدام المؤثرات المبهرة التي تقدمها هذه المبتكرات [2].

لقد استحدثت هذه الحقبة في تاريخ المسرح تقسيما جديدا لصانعي المسرح، فبينما ولد المسرح في شكل وحدة فنية تجمع بين النص والعرض كما ذكرنا في المقدمة، أصبح التمييز واضحا بين رجل الأدب، ورجل المسرح، والفنان المحترف. ولقد غرق كل هؤلاء في موجات النصر والثروة، ولكن هوة عميقة قد فصلت بين المسرح والحقيقة الاجتماعية، وكان من أهم النتائج التي أحدثتها هذه الهوة أن تناقضا واضحا أصبح يميز بين الإبداع المسرحي من ناحية، وسقوط المسرح في حمأة التجارة من ناحية أخرى. وكان طبيعيا أن يتحول هذا التناقض الفرعي إلى تناقض أصلي: بين الرجعية والتطور أو بمعنى آخر ين التخلف والتقدم. وكان لا بد لذلك من ثورة في الفن..

الطبيعة في فرنسا

كان لا بد إذن أن يعود للمسرح وجهه المضيء، وأن تعود له قدرته على الالتحام مع الإنسان، صانع الحياة، فلم يكن بد من الدعوة إلى واقعية حقيقية لا متخفية، واقعية مستمدة من الحياة، لا من التاريخ.

وكان أميل زولا Emile Zola أول جندي في معركة الثورة على العفن الرومانتيكي، ليس فقط بأدبه القصصي بل بمقالاته ودراساته التي أخذ ينشرها في الصحف[3]. وفيما يتصل بالمسرح لم يكن زولا يهاجم الشكل

فقط، وإنما كان يهاجم البنية الأساسية للشخصية المسرحية، الإنسان المسرحي، المضمون الإنساني الزائف، وكان في كل مقالاته-فضلا عن قصصه-يؤصل المذهب الطبيعي.

ويقرر أميل زولا «أن عالما متكاملا قد خرج من الأرض. ولقد بدأنا ندرس مستنداته، وتجاربه، بما يتضمن رؤية الأشياء من بداياتها، لكي نتعرف على الإنسان والطبيعة، ونتوصل إلى كنه كل ذلك».

ويقرر أيضا: «أن الإنسان الذي يخضع للأحداث، ويصنع في الوقت نفسه الأحداث، هو المسرح الحقيقي، مسرح النوعيات العظيمة. أما تلك العروض المسرحية الميكانيكية التي ترهق آذاننا، وأما تلك الصياغات الدرامية التي تحيل الشخصيات إلى مجرد العاب تسلية، فليس كل ذلك جديرا بالأدب الأمين» [4]

لم يعد كافيا إذن في مواجهة زيف المسرح الرومانتيكي أن تتغير وسائل التعبير المسرحي فقط، بما في ذلك مؤشرات الإخراج، لا بد من أن يتغير أدب المسرح.. لا بد من ميلاد جديد للنص المسرحي، ولا شك أن تيار الأدب المسرحي الجديد سيفرض أسلوبا جديدا في الإخراج، وفي كافة فنون العرض المسرحي. ولقد تم التعبير على يد الطبيعيين.. أني أتصور أن نصا مسرحيا حديثا يجب أن يكون على الوجه التالي: حدث عظيم وبسيط يتطور، على أساس الدراسة التالية لمنطق الشخصيات، والبيئة والعلاقات المتبادلة بين هذه الشخصيات. أني أحس، في شيء من عدم الوضوح، أن هذا هو المستقبل. ولكن المهم هو أن يتحقق هذا المستقبل». هكذا يكتب زولا، وهكذا يولد شكل جديد للمسرح، شكل ناقص لم يزل، ولكن الاتجاه قد تحدد، وبإصرار. وكان طبيعيا أن تبدأ معركة، وأن تشتد المعركة بين دعاة المسرح الطبيعي وأعداء المسرح الطبيعي، أولئك الذين ينصبون أنفسهم للدفاع عن الشعر، والجمال، والأسلوب، والمطلق، والأصول التقليدية للمسرح، والإنسان الخالد.. فها هو بك دى فوكيير Becq de Fauquieres وقد أزعجته الموجة الجديدة يناقش المذهب الطبيعي ويفنده [5].

«نستطيع أن نقرر أن المدرسة الطبيعية تقوم بشكل كامل على نظرية البيئة، ومن المسلم به أن الكوائن الإنسانية لا يمكن أن تتجرد من الوسط الذي ولدت فيه، والذي تمت تربيتها فيه، والذي يتقرر في الواقع طرائق

إحساسهم، وتفكرهم، وسلوكهم. ومعنى هذا أنه ما من حدث درامي يولد من صراع بين العواطف الإنسانية، يمكن أن يعزل عن البيئة الاجتماعية التي ولد وتطور فيها، واتجه نحو نهايته. فالمدرسة الطبيعية إذن لا تعطي قيمة للعاطفة الإنسانية في ذاتها، ولكنها تنظر إليها في أحوالها المختلفة، وتتطلع إلى تجسيدها على خشبة المسرح في كافة مظاهرها الواقعية المركبة والنسبية، بحيث تتعرض إلى الأجواء النفسية والتشريحية للأفراد الذين يسلكون تحت وطأة هذه العاطفة..

ولكن الفن الذي ينبع أساسا من الحالات الخصوصية والنسبية، يجب أن يتجه إلى العموميات والمطلقات، وبالتبعية فان الشاعر، بعد أن يلتقط شخصيات من الواقع، يجب أن يتجه إلى المثل العليا، بمعنى أنه يخلص الكائن الإنساني من كافة أوجه المعاناة الاجتماعية، ويطهر العواطف من الأقنعة التي تجبرها هذه المعاناة على التخفي تحتها..» ولكن زولا يرد:

«أن المثاليين يدفعون بالموضوعات التي يختارونها إلى أعماق العصور الغابرة، وهذا يهيئ، لهم كما من الأزياء الغريبة التي تحيل الإطار إلى غموض، وتسمح لهم بكثير من الزيف والأكاذيب، ثم انهم يصممون، بينما نحن نحتاج إلى التخصيص. إن شخصياتهم لم تعد كائنات حية، بل أحاسيس، ومناقشات أو عواطف مصنوعة وممنطقة ويسمون هذا «أخلاقيات»؟ لا، ليست هذه أخلاقيات، إنها سخرية برجولتنا.. وكم هي ضيقة تلك الصراعات يبن شرف كاذب يقوم على محاور يجب أن تذوب في خلافات الألم الصادرة عن الإنسانية المعذبة. إننا لا نستطيع أن نجد خارج الحياة، وبمعزل عن جهد وعرق الإنسانية، إلا ميتافيزيقيات بلهاء، وقشوريات وتفاهات [6]» ويضيف زولا: «أن الشعر عند المثاليين يتمثل في الماضي، وفي التجريد، وفي صنع أحداث الشخصيات بطريقة مثالية.. لقد بدءوا من قاعدة مسبقة تقول بان الواقع غير جدير بالنظر، ورتبوا على هذا اننا يجب أن نكثفه لنحصل منه على الخلاصة والشعر، بحجة تطهير الواقع، وتعظيم الطبيعة».

إن معارضي الاتجاه الجديد هم أنصار نظرية «المسرح مسرحا»، دونما أدنى علاقة بالواقع، وهم أنصار «الفن» كقيمة في ذاته، وهم أنصار «الشكل» كضرورة أساسية في الفن، والطبيعية مبدأ من رفض كل هذه القيم. ولقد اشتعلت المعركة بين الاتجاهين، وهيأت لمناخ فكري وثقافي خصيب بدأ في

فرنسا ثم انتشر كاللهيب في أنحاء أوروبا، وكان لا بد أن يتآزر الأدب والمسرح في المعركة الواحدة، وإذا كان أميل زولا هو رائد الحركة الأدبية للاتجاه الطبيعي، فأندريه انطوان هو رائد هذا الاتجاه في المسرح.

أندريه انطوان والمسرح الحر (1858- 1943)

ولد اندريه انطوان في ريف فرنسا لأبوين فقيرين، وهبط باريس في الثامنة من عمره، وقد اضطر فيما بعد إلى قطع دراساته-رغم بوادر الذكاء والقدرة على التحصيل-ليكتسب ويعول أبويه المقعدين وأخوته الصغار، فعمل ساعيا لسمسار أوراق مالية، ثم انتقل إلى الأعمال الكتابية بشركة الغاز في باريس، ثم عمل أيضا في مكتبة عامة استطاع أن يشبع فيها نهمه إلى التحصيل والمعرفة. ثم ألحت عليه هوايته للمسرح فاتصل بفرق الهواة المنتشرة آنذاك في باريس، ولكنه أراد أن يسلك طريق المسرح من خلال الدراسة العلمية أيضا فتقدم إلى الكونسرفاتوار Conservatoire إلا أنه فشل في امتحان القبول، مما حفزه على مواصلة البحث الشخصي، فعلم نفسه جميع الأدوار الهامة في التراث الكلاسيكي، مقلدا بعض كبار ممثلي عصره.

وعندما انضم إلى فرقة الهواة المسماة سيركل لي جلوا Cercle Le Gaulois في 1883- بعد أداء الخدمة العسكرية-رشحته تجاربه الناضجة لان يكون رئيسا لها. وكانت هذه الفرقة تقدم عروضها في صالة صغيرة وفقيرة بشارع اليزيه الفنون الجميلة Elysee-des Beaux Arts لأفراد أسر الأعضاء، وللأصدقاء والجيران، وكانت تقدم برامج عادية مما كان سائدا: مسرحيات سكريب Scribe ولابيش Labiche وبعض المسرحيات التاريخية.

ولكن طموحات أنط وان لم تكن تقف عند هذه الحدود الضيقة، فاخذ يفكر في التعامل مع الكتاب الشباب، الذين كانت أعمالهم ترفض بإصرار من مسارح باريس، بل وراح يدق أبواب كبار الكتاب بحثا عن نصوص، غير أن إدارة فرقة الجلوا لم يعجبها هذا التهور من أنط وان، الأمر الذي أدى به إلى الانشقاق عن الفرقة مع مجموعة من أعضائها، وتأسيس «المسرح الحر» Theatre Libre وبالرغم من أن «المسرح الحر» قد تم تأسيسه في إطار مسارح الهواة، وبالرغم من أنه عاش تسع سنوات فقط (1887- 1897) إلا أنه يشكل في تاريخ المسرح المعاصر مرحلة هامة وتأسيسية، لما أنه حسم

المعركة مع القديم لحساب الجديد. لم يكن أندريه أنطوان منظرا، ولم يكن فيلسوفا، ولم يكن واعيا كل الوعي بالثورة التي يشعل فتيلها في المسرح، ولكنه دون شك كان على وعي كامل بان المسرح يحتاج إلى تغيير شامل، في كل شيء: في الأدب، وفي التمثيل، وفي الديكور، وكان طبيعيا أن يستوحي الخطوط الأساسية لثورته من الكلمة الجديدة، كلمة دعاة الطبيعية، فاعتنق المبدأ الجوهري الذي طرحه زولا للأدب: الحقيقة.. أو، شريحة الحياة Tranche de Vie. المسرح إذن يجب أن يكون شريحة من الحياة، من الواقع، دون صناعة أو زيف، أو إعادة خلق، والممثل على خشبة المسرح يجب إن يحس ويتصرف كما يحس ويتصرف في الحياة، بمعنى آخر: الجدار الرابع يجب أن يبقى، وان كان منطق المسرح يقتضي أن يحل محله ستار المقدمة، ولقد يبدو لنا اليوم أمر تجسيد الحقيقة، أو نقلها نصا، ضربا من الجنون أو من الخبل، لأننا نعامل المسرح، والفن بوجه عام، على أنه نوع من الصياغة، من الصنعة، من إعادة إبداع الحياة من وجهة نظر الفنان. ولن نستطيع بطبيعة الحال أن نتصور مسرحا يقدم الحياة على شكل شرائح طازجة، أو من خلف «جدار رابع»، لان مجرد هذا التصور يهدم كل قيم الفن وسحره، ويحيله إلى جهد ضائع، إذ ما قيمة نقل الحياة على خشبة المسرح كما هي- هذا إذا كان هذا النقل ممكنا-وأين جمال الفن إذا لم ينق الحياة من وجهها القبيح ؟ ولنتصور لحظة بعض المظاهر الخشنة التي لجأ إليها أنطوان في نقل الطبيعة كما هي: محل جزار تعلق فيه الذبائح طازجة، آتية من المذبح، وما تزال قطرات الدم تتساقط منها.. شخصية تبول أو تبصق أو تتمخط على خشبة المسرح.. لا شك اننا سنرفض فورا هذه النوعية من الصدق، ونطالب بصدق من مستوى آخر: الصدق الفني. ويكفي هنا أن نطرح على أنفسنا السؤال: وكيف يتأتى صدق «شريحة الحياة» إذا كان الأمر يتطلب نقل معركة بالسلاح، أو بالعصي، أو بالحجارة، على خشبة المسرح ؟ لا شك أن التنفيذ مستحيل استحالة مطلقة. على أن كل هذه الاعتراضات، التي يصبح معها رفض اتجاه أنطوان أمرا لازما، لا تمنعنا من التسليم بأنه كان لا بد من التغيير. كان لا بد من الثورة على ما آل إليه المسرح من زيف، ومن بعد عن الواقع الاجتماعي. كان لا بد من مسرح جديد. ولقد أصبح الجديد أمرا واقعا في الأدب، وبالذات في القصة والرواية، وطرح زولا سؤاله

المشهور: «لقد أبدع كورني وراسين التراجيديا، أبدع فكتور هوجو الدراما الرومانتيكية. أين إذن ذلك المؤلف المجهول الذي يجب أن يبدع الدراما الطبيعية ؟».

ولكن أنطوان لم يكن لينتظر الكتاب: لقد دخل من باب الإعداد. وكان أول نص قدمه لتدشين المسرح الحر جاك دامور«Jacques Damour> عن قصة قصيرة لأميل زولا، حيث استأجر صالة صغيرة من صالات الهواة، ونقل إليها بعض قطع الأثاث من منزله لتوفير نفقات الإنتاج، واستهلك ماهية شهر للصرف منها، بالإضافة إلى استدانة حوالي ألف فرنك، وقدم هذا العرض في 30 مارس 1887 لجمهور مختار، كان من بينه دعاة المذهب الطبيعي في الأدب والفن، وفي مقدمتهم أميل زولا.

ولم يقتصر برنامج أنطوان على المسرح الفرنسي الذي كتب خصيصا لمسرحه-إعدادا و تأليفا-بل انه فتح الباب على التراث العالمي، بادئا بأعمال أصحاب المنهج الطبيعي من أمثال تورجنيف، تولستوي، هاوبتمان، ستريندبرج، وابسن. ثم انتقل إلى تقديم بعض الأعمال التي لا تدخل تحت المذهب الطبيعي، وبوجه خاص بعض أعمال شكسبير، وبالذات «الملك لير» و «يوليوس قيصر»، وكان من أهدافه أن يخلص شكسبير مما علق به من أخطاء الرومانتيكية. ثم تناول بعض أعمال موليير، وبوجه خاص «طرطوف». على أننا يجب أن نسجل لحركة المسرح الطبيعي التي قادها اندريه أنطوان عاملا من أكثر العوامل إيجابية في تاريخ المسرح، هو التحول العميق في أخلاقيات المهنة المسرحية: فلقد عاد للمؤلف احترامه، وأرسيت نظم جديدة للتعامل داخل الفرقة المسرحية، وأدينت ظاهرة الفردية عند الممثلين النجوم أو الأبطال، وسادت قاعدة الجماعية في العمل، وأصبح على الممثل أن يدرس كافة عناصر الفن المسرحي، وبوجه عام فقد حول أنطوان المسرح إلى بيئة بحث، وتجربة، وتطوير للأداء في كل جوانبه. ولا شك أن كل هذه الإيجابيات قد عززت بشكل كامل «مسرح المخرج». ولقد خطا أنطوان خطوة إليها في تأسيس الأصول العلمية لفن الإخراج، وتعمق فكرة «المخرج المفسر»، ولا شك أن من أهم دوافعه اهتمامه في اختيار نصوصه بما يربطها من علاقة بالواقع الاجتماعي، ذلك أن تمثل المخرج للواقع الاجتماعي الذي يعيشه، تقتضيه دائما أن يبحث مع ممثليه وشخصياته، عما وراء

الكلمات، بحيث لا يأتي العرض تقريريا للكلمة المحدودة التي يطرحها النص، بل يتخطى هذا إلى هدف آخر أعمق وأكثر تحقيقا للرابطة بين الجماهير والعرض، هذا الهدف، هو مس القضايا التي تطرحها حياة الجماهير، وهذا في النهاية هو «التفسير». يقول أنطوان في حديث له عن فن الإخراج:

«هناك اتجاهان متعاصران بالضرورة في عمل المخرج: اتجاه تشكيلي (ديكور، أزياء، إكسسوار، إضاءة. الخ) والاتجاه الذي يمكن أن أسميه، الداخلي[7]. والذي ما يزال مجهولا عندنا. وهذا الاتجاه هو في الواقع فن الكشف عن الأعماق الدفينة للنص المسرحي، أعني الأسرار النفسية والفلسفية، وذلك بالحركة التي أمليها على الممثل، بحيث تكون واضحة المعنى، ودقة التوقيت، مما يوصل إلى تجسيد ما وراء الكلمات والأحداث».

وأما عن فن الممثل، فيقول أنطوان في خطاب أرسله إلى سارسي Sarcey أحد كبار النقاد في عصره:

«أن المثل الأعلى للممثل هو أن يصبح أداة معدة إعدادا فائقا لخدمة المؤلف (يقصد النص)، وهو يحتاج من أجل ذلك إلى تربية تقنية، وفيزيقية، تكسب جسمه ووجهه وصوته الليونة المطواعة للتعبير»...

ويرى أنطوان أن جميع ممثلي الفرقة الذين لم تسند إليهم أدوار معينة في العرض، يجب أن يشاركوا لملء مكان الكمبارس (المجموعات الصامتة)، أيا ما كانت أهمية هؤلاء الممثلين في الفرقة، حتى نتحاشى تشغيل عناصر غير معدة حرفيا وثقافيا وفنيا، ولا صلة لها بالمسرح، وبهذه الطريقة فقط نستطيع أن نحصل على حركة جماعية واعية، تضفي على الكل طبيعة حية. ولا شك أن أنطوان قد عانى كثيرا لكي يقنع ممثليه بهذا التنظيم الديمقراطي الذي يهدف في النهاية إلى تهيئة جو صحي في الفرقة، لا يقوم على «الأثرة»، بل يقوم على «الإيثار:< إيثار مصالح العرض الفني، ومصالح الجمهور[8].

وبالنسبة للديكور فانه يجب أن يكون «شيئا اكثر من إطار هارموني موظف، لحركة الممثل»، لكنه يجب أن يكون «البيئة التي شكلت الحياة والأحداث عند الشخصيات». وفي هذا الصدد يقول أنطوان:

«لقد وجدت من الضروري، ومن المفيد، أن ابدأ عملي بإبداع المنظر

والبيئة، بصرف النظر عن الأحداث والحركات التي ستجري على خشبة المسرح، ذلك أن المكان هو الذي سيقرر حركة الشخصيات، وليست حركة الشخصيات هي التي ستقرر المكان». وبطبيعة الحال كان أنطوان يحدد مكان «الجدار الرابع» بعد أن يتوصل إلى التصور الكامل للمكان الذي تجري فيه الأحداث، ليزيل هذا الجدار ويضع مكانه ستار المقدمة، وهذا بلا شك هو الأسلوب الأمثل لتقديم «شريحة الحياة» [9].

ومع كل الجهود التي بذلها أندريه أنطوان، والتي أملت على الفرنسيين تكريمه رسميا بإعطائه مسرح الاوديون 1906 (Odeon-1916) لاستكمال تجاربه في اتجاه الطبيعية، فانه لم يكن الأول الطريق، ذلك أنه لم يستطع أن يتجاوز الطبيعية الحرفية، أو النقل الحرفي للحياة. ولكن هذه الجهود كان لا بد منها لتفتح الطريق، فلقد كان هو «الطليعة» ولا بد بعده من طلائع ورواد آخرين لاستكمال الطريق.

الطبيعية في أوروبا

إذا كانت الواقعية التاريخية-الخارجية-التي بدأها وطور الدوق جورج الثاني في مسرح آل ماينتجن قد دفعت أندريه أنطوان بشكل ما نحو مسرحه الطبيعي، متجاوزا الصدق التاريخي الخارجي، إلى نوع من الصدق أكثر صدقا وتواؤما مع الحقيقة. فان طبيعية أنطوان قد ذاعت بدورها في أوروبا، واستهوت بعض المخرجين، فأسسوا المسارح الحرة، وقدموا الأعمال الطبيعية. أما بالنسبة للأدب فلقد كانت رياح الطبيعية قد انتشرت بالفعل كما قلنا. فكتب كل من أبسن وستريندبرج وجوجول وتولستوي وهاوبتمان أعمالهم، فكانت فرصة المخرجين الطبيعيين في أوروبا، وبالذات في ألمانيا وروسيا، أكثر سمة وخصبا من فرصة أبس الذي طرح الهدف النظري، ثم بدأ يحث عن نصوص تلي هذا الهدف.

اوتوبراهم والمسرح الحر في ألمانيا

يمتاز براهم عن أنطوان بأنه مر بدراسة الأدب، وعمل ناقدا قبل أن يقوم بالإخراج في «المسرح الحر» بألمانيا، وكان اهتمامه بالأعمال الجديدة أساسا لتجربته، بعد أن حدد رأيه في شروط العمل بالإخراج في هذه

الكلمات:

«يجب أن يتوفر شرطان فيمن يريد أن يعمل بالإخراج المسرحي: الإلمام بفن الإخراج، والقدرة على الاكتشاف الأدبي.[10]

وقد سلك براهم مسلك أنطوان، فبدأ بإخراج الأعمال الطبيعية، التي كتبت تحت مظلة هذا المنهج، ثم بدأ يجرب إخراج الأعمال الأخرى-وبخاصة أعمال التراث، بالأسلوب الطبيعي، فعندما أسندت إليه إدارة مسرح الدوتش Deutches Theatre في سنة 1894، كان مخططه-تماما كأنطوان عندما أسندت إليه إدارة مسرح الاوديون-أن يخرج الأعمال الكلاسيكية، ولكن بطريقة أخرى غير الطريقة التقليدية، بالأسلوب الجديد.

ولكن براهم كان اكثر طموحا في نهجه الطبيعي من سابقيه، فهو يعيب مثلا على المخرج هنريش لوب Heinrich Laube وعلى آل ماييننجن أيضا، أنهم بحثوا عن الحقيقة في جانب واحد فقط، فالأول «كان يهتم بحاسة السمع عند الجمهور، ولم يكن يهتم بحاسة الرؤية عنده.. والآخرون لم يراعوا بث الصدق الطبيعي في الكوائن الإنسانية، التي تتحرك داخل الديكور والأزياء التي تحققت فيها الواقعية التاريخية..» ولقد كان براهم يهتم بالإطار التشكيلي على أنه البيئة الطبيعية التي تتحرك فيها الشخصيات تماما كأنطوان، إلا أنه ترك هذه المهمة لمصممي الديكور، تحت إشرافه، وقد عمل معه اثنان من كبار التشكيليين في تلك الحقبة، هما كارل هاشمان Carl Hachmann وأميل ليسنج Emil Lessing وكان اسماهما يدرجان في الإعلانات وكتيبات العروض تحت لقب «مخرجين» ولكن الجميع كانوا يعملون تحت مظلة: أسلوب براهم، ويتلخص هذا الأسلوب في هذه الكلمات التي كان براهم يرددها دائما: «أن المخرج هو ذلك الفنان الذي يحسن الإحساس بالروح الداخلية للعمل، ويعكس في العرض المسرحي الحالة النفسية التي تولد من نفس النص الذي يجري عرضه، وليس خارج هذه الحدود ..»، على هذا فان من يريد أن يدفع الحياة المسرحية في نص المؤلف، يجب أن يكون قادرا على إدراك المناخ الإنساني الذي بني عليه النص، وعلى تحويله إلى إبداع فني عن طريق الصياغة الصوتية والحركية عند الممثل، وعلى توصيل ذلك الإبداع إلى الجماهير من خلال السلوك الداخلي والخارجي عند مجموعة الفنانين[11]. ولقد كانت أشق مهام براهم في الواقع أن يجد

الممثلين المتمكنين من تقنياتهم، والذين يستطيعون أن يحققوا له هذا الهدف- وما تزال وستظل، مشكلة من أعقد مشاكل المخرج، ذلك أن المخرج في الواقع يتعامل مع مادة صعبة المراس، هي حيوات الممثلين، أصواتهم، وتعبيراتهم الحركية، وعواطفهم ووجداناتهم، وأجهزتهم الانفعالية، وهي مادة قد تكون أحيانا مستعصية، الأمر الذي لا يمكن أن يمر به المصور مع الألوان، أو المثال مع الحجر أو الطين أو الخشب، أو حتى الحديد وكافة المعادن، فكل هذه المواد الخام ليست لها إرادة مستقلة، أو مزاج عاطفي محدد، وليست لها عوالم فكرية أو روحية ذاتية أو أية أفكار مسبقة.

ولم يكن منهج الإخراج عند أنطوان أو براهم يتضمن فكرة التخطيط المسبق لعمل المخرج، أو ما يعرف بنسخة الإخراج 12(Regiebuch)، فكلاهما كان يفضل أن يتشكل العمل من خلال جلسات التدريب، دون أية إعدادات تفصيلية مسبقة على الورق. ويقرر البروفيسير صامويل واكسمان Samuel Waxman الذي درس كل أوراق أندريه أنطوان التي تتضمن تجربته في المسرح الحر، أنه لم يجد بينها أية مخططات مسبقة للإخراج. ويعتبر بعض المعلقين هذا دليلا على شدة احترام المخرجين أنطوان وبراهم لنص الكاتب، وعلى تمسكهما بملاحظاته، وعدم الرغبة في التزيد عليها، بعكس المخرجين الذين يعتبرون نص المؤلف مجرد موح لهم بالإبداع الذاتي. ولقد يؤكد ذلك التفسير أن نسخ الإدارة المسرحية لأعمال براهم لا تتضمن خروجا على تعليمات الكاتب.

شبكين في روسيا:

ويقدم لنا المخرج الطبيعي شبكين حالة جديدة. وظروفا حياتية جديدة تختلف عن ظروف حل من أنطوان وبراهم. حق أن صداقته لجوجول Gogol أحد رواد الطبيعية في القصة وفي المسرحية تقدم ظرفا من الظروف الثقافية المواتية لشق الطريق على خطا الطبيعيين، ولكن حياة شبكين الشخصية تشكل في اعتقادنا أساسا لمسيرته. كان شبكين من عبيد الأرض: «كان أبي من عبيد الكونت والكنشتين، وكانت أمي من أصل ينتمي أيضا إلى عبيد الأرض، بل إنها كانت ضمن دوقة الكونتيس. وجدي لأبي كان سايس خيل، أما جدتي لأبي فكانت طباخة».

وكانت الحياة المسرحية في روسيا-حتى بداية القرن التاسع عشر-مجرد تقليد للموضات الأوروبية، وبوجه خاص الفرنسية، فلقد كان الأمراء والنبلاء الروس يقضون معظم وقتهم في العواصم الأوروبية، ولهذا فقد قلدوا نبلاء أوروبا وأمراءها، فأنشأوا الفرق المسرحية من بين عبيدهم، تماما كما كان يحدث في أوروبا في القرون الوسطى بالنسبة لاختيار المحاربين من الفلاحين. ولقد كان هذا التقليد لمسرح أوروبا في الغالب تقليدا زائفا، وكاريكاتيريا، وقد جاء عن هذه العروض المسرحية في كتابات العصر: «ولقد كنا نستحسن تمثيل هؤلاء الممثلين عندما لا يؤدون بأصواتهم الطبيعية، بل ينطقون كل الكلمات بصوت قوي صارخ ويصحبون كل كلمة منها بإشارة. أما كلمات «الحب» و «العاطفة» و «الخيانة» فلقد كان يجب على الممثل أن يعطيها كما أكبر من القوة والصراخ. وعندما يلقى الممثل مونولوجا طويلا، فانه يجب أن يتوقف للحظة صمت بعد أن يختم المونولوج، ثم يغادر المسرح وقد رفع ذراعه الأيمن..» على اننا يجب أن نرد هذه الصورة المغلوطة إلى منبعها الأصلي، فليست-فيما نعتقد-وليدة المزاج الروسي، بل هي بالفعل منقولة عن مشاهير ممثلي المسرح الرومانتيكي في فرنسا وإيطاليا. ولن يطول عجبنا إذا قرأنا هذه التوجيهات لفن الممثل في كتاب لأستاذ الإلقاء الإيطالي في أوائل القرن التاسع عشرة أنطونيو موروكيزي. [13]

الهياج (الغضب):

اخلع قبعتك، ضعها على رأسك ثانية، اضغط عليها بعصبية، اخلعها ثانية والق بها في عصبية، ثم التقطها مرة أخرى ومزقها قطعا. اصرخ صرخات طويلة، وتحرك في حدة، آنا في خط مستقيم، وآنا في خطوط ملتوية، وبين آن وآخر مرر يدك في شعرك.. الخ.

الغرور والفخر والعظمة:

ذراع على الصدر، والآخر على المؤخرة بظهر اليد، والمرفق إلى الأمام، والرأس عاليا [14].

كان شبكين إذن في فرقة الكونت المسرحية مع غيره من عبيد الأرض، ولكنه أبدى اعتراضا على هذا الأسلوب الزائف للأداء، وتصدى لتطوير أداء زملائه من الممثلين، حتى ذاعت شهرته وتخطت حدود فرقة العبيد الإقليمية، وتصدى مؤرخ مشهور لتحريره من عبودية الأرض، بعد أن دفع له

المال اللازم للدية. وفي سنة 1823 نجده ممثلا، إنسانا حرا، في فرقة المسرح الإمبراطوري سكو، حيث مثل وأخرج حتى نهاية حياته.

ولقد بذل شبكين خلال عمله في هذه الفترة جهودا مخلصة في تأسيس المنهج الطبيعي وإحلاله محل ذلك الزيف الذي كان يعم المسرح الروسي.

ولكن شبكين لم تكن له ظروف أنطوان الاجتماعية. أو ثقافة براهم، لقد كان ينبع أساسا من معاناته الفردية والأسرية، والإنسانية، تحت نير ذلك المجتمع الإقطاعي المتوحش. لم يكن شبكين ليتجه إذن إلى محاكاة حقيقة الحياة، محاولا تقديم شريحة لها، ولم يكن يطمح إلى إيهام الجمهور بأن ما يراه هو الحقيقة، كما كان يطمح أنطوان، وإنما كان يكتفي ببحث وتطوير الأداء الصادق، الأداء الذي يصور الحقيقة الداخلية للشخصية، أو للبناء الدرامي. لقد كان يهفو إلى أن يعيش الممثلون القضايا السرية التي تعانيها طبقتهم من المعذبين في الأرض.

ولقد اكتسب شبكين صداقة كل أدباء عصره: بوشكين، ليرمومنتوف، وجوجول الذي تعتبر مسرحية «المفتش العام» Le Revisor أول عمل أدبي درامي حقيقي في الأدب الروسي المعاصر في إطار طبيعي نابع من حقيقة التركيبة الاجتماعية الروسية، حقيقة «الأعماق السحيقة».

من الطبيعة إلى الواقعية: قسطنطين استانسلافسكي

قسطنطين استانسلافسكي (1863- 1938) سليل أسرة غنية من أرباب الصناعة في روسيا، من تلك البرجوازية التي انطلقت منها الدعوة الأصيلة نحو «أمة جديدة»، أسرة غريبة تلتقي فيها أوروبا وآسيا من خلال دماء الأم: ممثلة فرنسية، ودماء الأب: الليل أحد السلاطين الأتراك، اختطفه تاجر يوناني من القصر في صندوق وأبحر به خلسة.

وقد ترعرع قسطنطين في جو من الثراء، والحفلات، والاستقبالات، والعروض الغنية أيضا.. أحب المسرح صغيرا، بعد أن لعب وغنى ورقص في أعياد ميلاد الأقران، فأنشأ مسرح عرائس أول الأمر، وكان يعرض ألعابه في الحفلات والاستقبالات. وكان يتردد كثيرا على مسرح «مالي» حيث العروض المسرحية كانت ما تزال متأثرة بأسلوب شبكين. وكان طبيعيا بعد ذلك أن يتجه إلى دراسة المسرح متجها لاحتراف التمثيل، فتقدم إلى مدرسة

الدراما بموسكو، وقبل، غير أنه أصيب بخيبة أمل كبيرة في أساتذته، فغادر المدرسة بعد ثلاثة أسابيع ليعود إلى تسلياته المسرحية، آنا في مناخ عائلي، وآنا آخر مع أصدقائه، غير أن الأمر قد تحول مع مطلع الشباب من مجرد التسلية وقتل الوقت إلى نشاط فني حقيقي، من لعب أطفال إلى لعبة اجتماعية-لقد أسس جمعية للهواة تحت اسم «جمعية موسكو للفن والأدب» ومن هذه الجمعية انطلقت العروض المسرحية في إطار الهواية.. حتى قابل نميروفتش دانشنكو.

نميروفتش دانشنكو

ولكن دانشنكو رجل أدب أكثر منه رجل مسرح، ولقد كانت بدايته ككاتب مسرحي بداية عظيمة تنم عن وعي وإدراك وإيثار. اقترحت له جائزة سنوية كانت تمنح لأفضل نص مسرحي، فاقترح منحهما للكاتب الروسي، أنطون تشيكوف، الذي قدمت له-دون أي نجاح مسرحيته الأولى «الخرساء La Mouetteوسنرى فيما بعد أن إعجاب دانشنكو بتشيكوف قد لعب دورا كبيرا في مسيرة«مسرح الفن» بموسكو، وبالتالي في تاريخ المسرح المعاصر.

وكان دانشنكو رجل أدب أكثر منه رجل مسرح، ولقد كانت الفيلهارمونية. وعندما أحس أن تلاميذه يستطيعون تكوين فرقة مسرحية متكاملة، سعى إلى مقابلة استانسلافسكي، الذي بدأ اسمه ينتشر في الأوساط الأدبية والفنية، فكانت الجلسة المشهورة التي استغرقت ثمانية عشرة ساعة في مطعم البازارسلاف Bazar Slave في 22 يونيو 1897.

هذه الجلسة التاريخية بين الرائدين تمخضت عن الأسس العلمية والفنية للمسرح الحديث.. لقد عقدت الجلسة من أجل النظر في القضايا التي يطرحها المسرح الروسي، ولكن نتائجها النظرية والتطبيقية، قد تجاوزت روسيا إلى المسرح العالمي.

لم يبحثا في هذه الجلسة قضية تكوين «مسرح الفن»، ولا طريقة تمويله، ولكنهما بحثا في الركائز الأساسية للمسرح، الركائز الأخلاقية، والفنية، والأدبية، والمنهجية: المسرح يقوم على ركيزتين أساسيتين: النص المسرحي، بشرط أن تكون له رسالة ووظيفة اجتماعية، والممثل-كفنان أساسي يقوم عليه العرض المسرحي-بصفته المسئول الأول عن نقل محتوى النص إلى

الجمهور.. بصفته همزة الوصل بين المسرح والإنسان.

ولما كان الرائدان يقيمان وزنا كبيرا للإنسان، الذي يعتبر في الواقع المحور الأساسي للنشاط المسرحي، ولفكرة المسرح، فقد اهتما اهتماما كبيرا بكل ما يوفر له ظروف الحياة الكريمة:

«..ولكي يلتزم الممثل باحترام قواعد وأخلاقيات المسرح، يجب أن نهيئ له أولا وقبل كل شيء ظروف حياة إنسانية كريمة.. نحن نأخذ في الاعتبار كرامة الممثل، ونعتزم إنفاق أول دخل يتجمع لدينا في تأثيث منزل المستقبل، الذي يوفر للممثلين حياة مادية هادئة...».

ولم يكن المتحادثان يقصدان حياة الممثل الأسرية والاجتماعية فحسب، بل كانا يعنيان أيضا، وربما بالدرجة الأولى، بحياته داخل المسرح، حيث يقضي الساعات الطويلة يبذل جهده المضني في الإبداع، الأمر الذي يوجب تهيئة رسائل الراحة-المعنوية والمالية-بما يتناسب مع مقتضيات المهنة، وبوجه خاص الاحتياجات الفكرية والروحية اللازمة لبناء ورعاية مبدع وفنان.

إن السلوك الأخلاقي من جانب الممثل، والتزامات المجتمع بتوفير كل وسائل الراحة له، يشكلان في اتفاقيات رجلي المسرح الشهرين قاعدة أساسية في بناء المسرح الحديث. إن العنصر الأخلاقي يكتسب قيمة فنية بناءة. ونتيجة لهذا الاتجاه الإنساني الاجتماعي، الإيجابي، فان مسرح الفن» لن يضم مجموعة من الممثلين الموظفين، بل سيكون أسرة مسرحية تظللها روح الجماعة: «اليوم هاملت، وغدا ماثل (كمبارس)، اننا هنا لنخدم الفن دائما..» وأيضا: «إن كل ما يزعج العمل الفني يعتبر في عرفنا جريمة. عدم الانضباط، النجومية، التكاسل، النزوات، العصبية، سوء أداء الدور، اضطرار المخرج أن يعيد التدريب مرات عديدة في نفس الشيء. كل هذا يسيء إلى العمل، كل هذا يجب أن يختفي.». لقد حولت هذه الجلسة مهنة المسرح إلى معهد، حيث يجب على الفنان أن ينظف أحذيته قبل أن يدخل، كما يقول استانسلافسكي. ولقد ظل هذا التحول الكبير هدفا من أهداف رجال المسرح فيما بعد.

مسرح الفن بموسكو:

وعندما أسس ستانسلافسكي ونمروفتش مسرح الفن بموسكو في 1898

كان طبيعيا أن يغيروا تغييرا كاملا برامج المسرح، وكان شيئا منطقيا أن يبدأ على طريق الموجة الثورية الجديدة: الطبيعية.

ولقد بدأ ستان [16] على خطا المسرح الطبيعي في ألمانيا (آل ماينجن) وفي فرنسا (أنطوان) محاولا تحقيق المطابقة الخارجية للواقع التاريخي من خلال دراسات عديدة للديكور والأزياء، أو ما نستطيع تسميته الاتجاه إلى البحث الاركيولوجي، ومن أهم أعماله في هذه المرحلة التجريبية «قيصر فيودور» لتولستوي، «يوليوس قيصر» لشكسبير. فبالنسبة للمسرحية الأولى مثلا، أصر ستان على زيارة الأماكن التاريخية لنقل المعالم الحقيقية لها، بل وأصر على استعمال الإكسسوارات الحقيقية. ولكنه تنبه بعد ذلك إلى أن هذه المطابقة الخارجية للواقع ليست من الفن في شيء:

«لقد كان هذا الصدق الفني خارجيا، كان صدق الأشياء: الأثاث، نهيئ، وإكسسوارات المسرح، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، كان العرض مجرد محاكاة مسرحية للواقع، ولكن نجاحنا في تجسيد الحقيقة، وان كانت حقيقة فنية خارجية وصادقة، كشفت لنا عن أهداف جديدة للمستقبل». [17] على أن هذه المرحلة التجريبية قد أعطت للمخرج ستان فرصة ابتكار أسلوب جديد في عمل المخرج: فهو يبدأ عمله-بعد دراسة النص-بتحضير نسخة الإخراج فيرصد عليها كما كبيرا من الملاحظات التفصيلية للإنتاج. ومن خلال تدريبات عديدة يحول هذه الملاحظات إلى حياة مسرحية [18].

وتقترن هذه المرحلة عند ستان، فيما يتصل بفن الممثل، بما يعرف بنظرية التقمص أو الاندماج، بمعنى حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل، بعد أن تقتلعها نهائيا من جذورها عبر سلسلة طويلة من التدريبات النفسية والعضلية، الأمر الذي يتناقض مع المنطق الطبيعي لفن الممثل: أنه محاكاة واصطناع، ويجب ألا يطغى على شخصية الممثل بحال من الأحوال. ولكن «الحقيقة» التي كان ستان يرنو إليها أعمق بكثير من هذه الحقيقة الخارجية. لهذا فقد قام «مسرح الفن» بأبحاث واسعة وراء الواقع المادي الملموس، وتطرقت هذه الأبحاث إلى دراسة تاريخ الجنس البشري، والواقع النفسي للإنسان، سعيا إلى تلمس الحياة الداخلية للشخصية الفنية. [19] وتبدأ المرحلة الثانية في فن ستان بلقائه مع أنطون تشيكوف في مسرحية «طائر البحر». ولكن التحول من «الواقعية الخارجية» إلى «الواقعية الداخلية»

لم يحدث طفرة بطبيعة الحال:

«لقد تفرغت لدراسة النص، وكتبت بشكل تفصيلي ملاحظات الإخراج mise en scene، كما أحسست ورأيت بأذني وعيني الداخلية. وعندما كنت أسجل هذه الملاحظات. لم أهتم أدنى اهتمام بأحاسيس الممثل. لقد اعتقدت في صدق إمكانية الحصول على معايشة الممثلين كما أردت لهم أن يفعلوا: لقد كتبت ملاحظات تفصيلية لكل ممثل، وكان يجب أن توضع هذه الملاحظات موضع التنفيذ. لقد كتبت كل شيء في ملاحظات الإخراج، كيف وأين ومتى، وبأي طريق يجب أن تجسد الشخصية (أو تفسر)، وبأي طريق يجب أن تنفذ ملاحظات الإدارة المسرحية، كيف يسلك الممثل حركة وأداء صوتيا، ومتى وكيف يتحرك على خشبة المسرح. وقد أضفت إلى كل هذا كل أنواع الإسكتشات لكل حركة: الخروج، الدخول، عبور الخشبة من مكان إلى آخر، وهلم جرا. ولقد وضعت بالتفاصيل الديكور، والأزياء، والماكياج، وسلوك وعادات الشخصيات.. الخ».

ولكن.. بالرغم من الجهود المضنية التي عاناها ستان في تخيل العمل وتسجيل ملاحظاته ثم تطبيقها خلال سلسلة طويلة من التدريبات، فان أنطون تشيكوف لم يسعد سعادة كاملة بالعرض، وقرر أن ستان قد ضمن العرض خلال اجتهاداته فيما لم تكن متضمنة في نص الكاتب.

غير أن التجربة قد طورت الوعي الجديد عند ستان بمنهج الواقعية الداخلية، وكشفت له عن اللغة الحقيقية، التي يجب أن يخاطب بها الممثل، لكي يحصل منه على مبتغاه من الصدق الداخلي، وهيأته بوجه عام لما سيأتي من جهوده الإبداعية.

وتعتبر مسرحية «الأعماق السحيقة» لمكسيم جوركي، التجربة التقريرية في مسعى ستان نحو تحقيق «الواقعية الداخلية».

لقد قاد بعثة إلى سوق ختروف، ليستطلع الحياة الحقيقية لشخصيات مكسيم جوركي، تطبيقا لمنهجه السابق، وكخطوة أولى قبل إعداد خطة الإخراج. ولكنه هذه المرة استطلع حال الناس وسلوكهم الحياتي أكثر مما استطلع المكان. ولقد جعلته هذه الزيارة «اكثر وعيا بالمعنى الداخلي للمسرحية». ولقد قادته هذه المرحلة إلى تجريب وتطوير أسلوب الإخراج والأداء الواقعي، والابتعاد إلى غير رجعة عن النهج الطبيعي القائم على

المحاكاة الخارجية للحقيقة، تاريخية كانت أو معاصره. وفي هذه المرحلة كان عمل ستان مع الممثل هو أساس خطة الإخراج، فتحول من مجرد مخرج (أوتو قراط) إلى أستاذ تمثيل [20]، بعد أن توصل إلى الاقتناع الكامل بأن الممثل-الإنسان-هو القلب النابض للنص المسرحي. وترتيبا على ذلك فلقد تطورت علاقته بالنص، فبعد أن كان النص في المرحلة السابقة مجرد موح له ومنشط لملكات الإبداع عنده، أصبح يعامل الكاتب بأمانة واحترام (ولسنا نشك في أن هذا التطور كان نتيجة إيجابية لاختلافه مع أنطون تشيكوف بصدد إخراجه لمسرحيته «طائر البحر» وها هو يقول:

«لا يستطيع المخرج أن يبدأ عمله في الإخراج، قبل أن يجد الفكرة الأساسية (أو الفكرة التي تسيطر على العمل وتقوده)، ففي زماننا لا أجد مخرجا في مسارح موسكو، ولا حتى في مسرح الفن، يهتم بالفكرة الأساسية، بل أراهم يؤسسون خطة إخراجهم كلية على مجموعة من الخدع [21]، وهذا هو التنكر لفن المسرح: صحيح أن هذه الخدع الذكية تقابل بعاصفة من التصفيق، وهذا ما يتمناه الممثلون، ولكن ليس لهذا الهدف كتب بوشكين أو شكسبير مسرحياتهم».

والفكرة الأساسية، أو الفكرية المسيطرة. هي في الواقع النواة المركزية للعمل الدرامي-أو هي العقدة الدرامية التي تدور كل جزئيات العمل في إطارها لتتكامل في نهاية العرض وتجسدها للجمهور كتفسير للنص Interpretation انه لمن الطبيعي أن المخرج إذا لم يبدأ عمله وقد اتضحت له هذه الفكرة، فهو غير قادر على أن يوصل كلمة ما للجمهور. فإذا ما توصل المخرج في دراساته المبدئية إلى هذه الفكرة، ورصد لها أسانيدها من نص المؤلف، استطاع في يسر أن يوجه الممثلين بحيث تلتقي جهودهم كلها حول هذا التفسير، الذي ستشارك في توضيحه أيضا كل عناصر الإخراج الأخرى من إضاءة وموسيقى وديكور.. الخ. ولقد أدى التغير الذي طرأ على ستان في هذه المرحلة إلى تعديل جذري في تقنيات الإخراج، وبوجه خاص فيما يتصل بخطة الإخراج، وبالتعامل مع الممثل:

«قبل ذلك، كان المخرج يخطط إخراجه، ويحدد طبيعة الأحاسيس الداخلية للشخصيات المسرحية في نسخة الإخراج (قبل التنفيذ بالطبع). ثم يذهب إلى جلسة التدريب، ويكلف الممثلين بتنفيذ هذه المخططات. وكان

على الممثل أن يقلد مخرجه. ولكني الآن أذهب إلى جلسات التدريب دون إعداد مسبق، تماما كالممثل، ثم أبدأ العمل معه ومن خلاله. إن المخرج يجب أن يقترب من العمل بذهن صاف كالممثل تماما، ثم يجب أن ينموا معا». والواقع أننا إذا قارنا المنهجين، فسنجد أن المنهج الجديد أكثر ثراء وعطاء، لما أنه يحقق للمخرج فرصتين: فرصة الإبداع الوقتي، وفرصة الإفادة من إبداع الممثلين. على أننا نفضل للمخرج في كل الأحوال أن يكون مستعدا قبل دخول جلسة التدريب بفكرة عامة وأساسية عن برنامج العمل في الجلسة، وعن الخطوط الأساسية للبحث والتجريب والتدريب في نفس الجلسة، حتى لا يقع في الارتجال الفوضوي، ويفلت من يده ميزان الجلسة، لان هذا قد يزعزع ثقة العاملين فيه كقيادة للعمل. وبينما ستان يطور مكتشفاته العلمية الجديدة على طريق الواقعية الفنية، والواقعية النفسية، من خلال لقاءات متعددة مع مسرح أنطون تشيكوف: «الخال فانيا» «والشقيقات الثلاث» «وبستان الكرز» كانت هناك حركة متنامية تعادي الاتجاه الطبيعي وما انبعث عنه من ظلال الواقعية) وقد شملت هذه الحركة كافة فروع الفن: الأدب، والفنون التشكيلية، وفنون العرض المسرحي أيضا. كان أعداء الطبيعة يثيرون مرة أخرى قضية الصياغة الفنية، ومثالية الفن، وما تقتضيه هذه المثالية من بعد عن الصورة اليومية للحياة، حتى ولو كانت هذه الصورة موحيا للفنان. وكانت «الرمزية» أهل الاتجاهات الفنية التي تعادي الطبيعية. وقد شملت أوروبا كلها، وبوجه خاص ألمانيا والبلاد المنخفضة وروسيا، وفي روسيا بالذات صدرت مجلة فنية تحمل اسم «الصدق غير الضروري <Unnecessary Truth، بل إن مجموعة من تلاميذ ستان. ومن أهمهم ماير هولد 22(Meyerhold)، قد تحولوا عن الواقعية إلى الرمزية. ولقد ساعد ستان هذه الحركة الشابة، بل انه سمح لتلميذه «المارق» مايرهولد أن يجرب فنه الجديد في «الأستوديو» ا لذي أسسه ستان كمدرسة ومسرح تجريبي. ويبدو أن ستان أراد-بفكر مفتوح-أن يؤكد للمعارضين أنه قادر أيضا على أن يقدم تجارب فنية في إطار المذاهب المعارضة للواقعية، فاختار مسرحية «العصفور الأزرق» ليترلينك، حيث أحاط المسرح بأستار سوداء على الجوانب وفي سقف المسرح، وحدد أحجام الحجرات بأشرطة بيضاء مشدودة رأسيا، وحدد الأشياء بالخطوط، وجعل الممثلين يظهرون على

المسرح في أزياء سوداء (سلويت siloutette)

ويبدو أيضا أن هذا العرض لم يحقق لمسرح الفن درجة النجاح الجماهيري العادية، الأمر الذي أدى باستان إلى العودة إلى أرضه الطبيعية فيما بعد، مؤمنا بأن تعمق الواقعية هو طريق مسرح الفن.

وها هو يكتب في سنة1908، بعد تجربة «مسرح الفن» مع جوردون كريج، أحد كبار الدعاة لنظرية «المسرح مسرحا» [23]:

«لقد عدنا إلي الواقعية، بطبيعة الحال إلى واقعية أعمق، وأكثر صفاء، إلى واقعية أكثر تعمقا للنفس الإنسانية. دعونا نقوي أنفسنا قليلا في هذا الطريق، وسندرك عندئذ أننا نواصل رسالتنا».

لقد رد استانسلافسكي المسرح إلي أصوله الإنسانية، وأكد ضرورة ربطه بالحياة الحقيقية للمجتمع الإنساني، متجاوزا الحدود النقلية الخارجية للطبيعية عند أندرية أنطوان. ولم يكن ستان مجرد مخرج يريد أن يقدم للجماهير عروضا مسرحية مرضية، بل كان أستاذا يصوغ علم المسرح من جديد. ولعل من أهم منجزات ستان نظريته المتكاملة في إعداد الممثل، وفي تدريبه، وهي النظرية التي ما زالت حتى اليوم تحتل مكانا بارزا في المسرح المعاصر، وفي كثير من المدارس المسرحية المعاصرة في العالمين الشرقي والغربي، فنحن نجد تعاليمه تكون الأساس العلمي لفن الممثل في مؤسستين مسرحيتين هامين في عصرنا، على ما بينهما من تناقض فكري: مسرح البرلييز أنسامبل في برلين الشرقية، الذي أسسه برتولد بريخت، واستوديو الممثل في نيويورك، وقد أسسه لي استراسبرج، كنتيجة إيجابية للزيارات المتكررة لمسرح الفن لأمريكا. وسنتعرف عليهما فيما بعد كعلامتين من علامات الإخراج المعاصر.

تقويم الحركة الطبيعية:
الواقعية

أحدث نشاط أنطوان هزة حقيقية في الحركة المسرحية الأوروبية، ولكن «المسرح الحر» لم يدم طويلا لأنه لم يكن يحمل في ذاته القدرة على التطور. أما «مسرح الفن» بموسكو فانه ما يزال يمارس نشاطه حتى الآن، محافظا على تراث مؤسسيه، ستلانسلافسكي ودانشنكو [24]، وفضلا عن

ذلك فلقد قامت على أساسه مدارس عديدة في العالم كما ذكرنا.

وإذا كان أنصار الصياغة المثالية للفن قد شنوا حربا شعواء على اتجاه الطبيعية، على أساس أن تقليد مظاهر الحياة اليومية لا يستقيم مع مبادئ «الخلق الفني» حتى ولو ارتقى هذا التقليد إلى مستوى الطموح إلى استبطان الصورة الداخلية للحياة في تفاعلها مع الإنسان، كما فعل أنطون تشيكوف في الأدب، وستانسلافسكي في المسرح، نقول إذا أنصار الفن المثالي قد هاجموا هذه الحركة الجديدة بلا رحمة، فانهم تناسوا أن الحركة الصاعدة للمجتمع الإنساني (نتيجة لتطور الصناعة، وتطور الفكر الإنساني، وتوالي المبتكرات العلمية) لم تعد تكتفي بفن صراع الخير والشر ولا بالشروح والتفسيرات الأرسطية للصراعات التي تقوم عليها الحياة الإنسانية، وتناسوا أيضا أن الرومانتيكية-التي بنيت على مداعبة عواطف الإنسان الفرد، وتعمدت استحداث نوع جديد من «التطهير» تقوم على تزييف الحقيقة لم يكن من الممكن أن تملأ هذا الفراغ.

لقد كان من المنطقي أن يستجيب المسرح، أدبا وعرضا، للبنية الجديدة وللتطلعات الجديدة للمجتمع الإنساني، وأن يبادر إلى تعريف جديد للقوى الصراعية الجديدة النامية. تعريف يحل محل نظرية «القدر» بالمعنى الميتافيزيقي، ويكتشف قدرا جديدا نابعا من الحركة الديناميكية للمجتمع الجديد. ولقد كانت الجهود الصادقة التي بذلت، من زولا إلى تشيكوف، ومن أنطوان إلى استانسلافسكي، كفيلة بأن توجد الحل البديل. وبنظرة موضوعية عادلة، يمكننا أن نرصد مجموعة كبيرة من النتائج الإيجابية التي ساهمت بها الحركة الطبيعية في تطوير المسرح، فهي أولا قد خلصت أدب المسرح من كثير من القواعد التي أدت إلى تجميده فترة طويلة، ونضرب لذلك مثلا قاعدة الوحدات الثلاث، وهي ثانيا قد جددت البيئة المادية للعرض المسرحي، فاهتزت المناظر المرسومة وكاد يحل محلها التجسيد، بحيث أصبح من العبث اللجوء إلى نظرية خداع البصر لتحقيق البعد الثالث، مما أدى إلى ابتكار مواد جديدة ومتنوعة للمناظر والملابس المسرحية، وتطورت الإضاءة المسرحية بحيث أصبحت قادرة في مراحل أولية على إظهار التأثيرات الخارجية للظواهر الطبيعية، ثم تطور الأمر إلى التعبير عن التأثرات النفسية الفردية والاجتماعية، ثم أن حركة الطبيعية قد دفعت

بفنون أداء الممثل خطوات واسعة إلى الأمام، بعد أن ربط استانسلافسكي بين فن الممثل وكثير من العلوم الإنسانية كالمنطق وعلم الاجتماع وعلم النفس، وبعد أن أوصلته التجارب الطويلة مع زملائه وتلاميذه إلى الأسرار التقنية لأداء الممثل وتنقيتها من رواسب الأداء في المسرح الرومانتيكي، وبالإضافة إلى كل هذا فقد تكاتفت الجهود، من آل ماينجن إلى استانسلافسكي، على فرض تنظيم علمي جديد ونظيف للفرقة المسرحية، تحكمه قواعد التخصص العلمي، والأمانة الفنية والأخلاقية، وروح الجماعة.

كما يجب أن نسجل لهذه المرحلة فضلا كبيرا في تأصيل وظيفة المخرج وتقرير الشروط التي يجب أن تتوفر فيمن يريد أن يمارس الإخراج، مما أدى إلى استحداث عامل فني جديد وهام في المسرح المعاصر. هو «وحدة الأسلوب» [25] في العرض المسرحي.

على أن صراع المذاهب والمناهج والأساليب أمر لازم وجوهري. لأنه يؤدي إلى تطوير في الفنون يواكب تطورات الحضارة الإنسانية. ومن هنا فإننا يجب أن نسلم بأن الصراع المنهجي بين الحركة الطبيعية وأعدائها قد هيأ للمسرح انطلاقات جديدة. وان كانت هذه الانطلاقات يجب ألا تلغي المكاسب الكبيرة التي أضافتها الطبيعية إلى فن المسرح. والانطلاقة الجديدة التي تسود المسرح في أعقاب الطبيعية، ستؤدي بالضرورة إلى تطور جديد بالنسبة لفن المسرح، وفنان المسرح.

2 ثورة على الواقعية وعودة إلى الشعر

تقديم

لقد نجحت حركة الواقعية في ألمانيا وفرنسا وروسيا في انتشال المسرح من ركود الرومانتيكية، وفرضت شخصية المخرج، وحددت دوره القيادي في الإنتاج المسرحي، ولكن المناخ الثقافي الذي ستتضح فيه الحدود الحقيقية لمركز المخرج من المسرح، هو مناخ المعارضة الشديدة لتياري الطبيعية والواقعية النفسية، وقد انطلقت في هذا المناخ دعوتان تتكاملان: الدعوة إلى الرمزية، والدعوة إلى الشعر والموسيقى.

ويبدأ أصحاب الدعوة إلى الشعر من مسلمة واضحة: أن الفن وليد معارف أعلا وأرق وأكثر سموا من بديهيات الحياة الأرضية، أن الفن وليد الادراكات الروحية العليا لما وراء الحقيقة المادية المسكينة، وانه بهذا المعنى لا يمكن التعبير عنه إلا من خلال التناول الشعري، أن هذا المدخل المثالي للفن هو-من وجهة نظر هذه الطليعة-الوسيلة الوحيدة للهجوم على القيم الاستهلاكية للمجتمع الصناعي الصاعد، تلك القيم التي تهدد باستئصال

كل ما في الإنسان من نبل وحرية: إن أي فن يتطلع إلى تحقيق هذا الهدف السامي، يجب أن يقلع عن كل ما هو أرضي من الحقائق والأشياء، ويلجأ إلى حقيقة أعلا وأكثر سناء، حقيقة الأشكال المجردة Pure Forms وبوجه خاص النحت والموسيقى.

ومن الواضح أن تحقيق هذه الفلسفة كان يصطدم بصعوبات في حقل المسرح الدرامي (مسرح الكلمة)، بينما كان التحقيق أكثر يسرا في ميادين الفن الأخرى: فحضور الممثل بكيانه العضوي الحي على خشبة المسرح، لا يمكن إلا أن يربطنا إلى الحياة الأرضية ومشاكلها اليومية، ولهذا فقد انتقد كثير من منظري الرمزية-مثل مالارميه صMallarme وميترلنيك، Maeterlink ، الحضور الفعلي (العضوي) للممثل على خشبة المسرح. فالأول مثلا يجد أن «المسرح» عالم ساحر، ولكنه يفضله «خاليا»، ومع ذلك فلقد يسمح لراقصة باليه بإشعاله، لأنها ستلغي الحضور الفيزيقي لجسمها عن طريق الرقص. أما ميترلينك وبودير Baudelaire فانهما قد يسمحان للممثل بأن يشغل المسرح، إذا نجح في أن يجعل نفسه يبدو كالتمثال أو العروسة، ليخلص نفسه من أثقال جسمه الحي، وينجح في حملنا على نسيانه.

إن المسرح بالنسبة لدعاة الشعر والموسيقى يجب أن يقتصر على نوع من هارمونية الحركة والإشارة، واللون والصوت، وأن يكتفي بالإيماء وبالرمز، وألا يتخطى ذلك إلى تجسيد الأشياء بالأشخاص. وإذا كان أميل زولا قد أسس الطبيعية وقاد حركتها، فان ريتشارد فاجنر Richard Wagner يقف وراء الحركة المثالية الجديدة التي يطلق عليها بعض المنظرين الحركة التكثيفية Synthetic Movement. لقد هاجم فاجنر في الخمسينات من القرن التاسع عشر «المسرح الصدئ» الذي يعجز عن التعبير عن «أعمق وأنبل ما في ضمير الإنسان»، ودعا إلى العودة إلى المسرح الإغريقي الذي يرى فيه «تعبيرا عميقا عن مجموع الجماهير المحتشدة في الدار المسرحية الإغريقية»، ويبرر فاجنر لدعوته بان الصفات اللصيقة بالمجتمع الحديث، ومن أهمها البعد عن الدين، والاهتمام المتزايد بالصناعة، وإنكار الفن، جردت الجمهور والفنانين على حد سواء من الفكرة النبيلة التي يقدم عليها المسرح. إن «الفن» في اعتقاده عدو من أعداء الشكل الحديث لحياة المجتمع، وهو لهذا يدين

التركيبة الاجتماعية بشكل كامل، ويدعو إلى شكل ثوري من الفن يسميه «فن المستقبل». وفن المستقبل عند فاجنر هو صورة تركيبية للفن، تنصهر فيها كل العناصر المسرحية، ولقد طرح لهذا التصور شكلا مثاليا هو الدراما الموسيقية، أو دراما الكلمة والنغم، فتلك في تصوره هي الصورة السحرية الوحيدة للمسرح، حيث تتوحد كل الفنون في قالب مكثف، يؤدي في الصورة التطبيقية إلى تضييق الفجوة بين الفن والجماهير، ولعلنا نتلمس حقيقة هدفه في هذه الكلمات:

«إن موضوعا يمكن إدراكه بمجرد الذكاء الإنساني، يمكن أيضا أن تعبر عنه لغة الكلمات، ولكن كلما أوغل هذا الموضوع في الاتجاه العاطفي، كما كان التعبير عنه، وأدراك محتواه المطلق، يتم بشكل أفضل في لغة الأصوات. ومن هنا يمكن إدراك القيمة الحقيقية للصورة الفنية المركبة: كلمة-نغم-شاعر Word-Tone Poet، فهي حتما ستعبر عن نفسها، لأنها الشكل والمضمون، وهي الإنسانية النقية، مجردة من كل الاقتناعات الموروثة [1]» إن المسرح الذي يطمح إليه فاجنر ومعاصروه من دعاة الرمزية والتشكيلية، والشعر الخالص، هو تعبير عن المطلق، عن العالمي، عن الإغريقية الداخلي لا الإغريقية العضوي، وهو يتعارض تعارضا مطلقا مع المسرح الطبيعي الذي كان كل طموحه قاصرا على عرض شرائح مختارة من الحقيقة الاجتماعية. ولا شك أن المسرح بهذا المعنى التركيبي، المثالي الشاعري، يلقي على «المخرج» مزيدا من الالتزامات، فلقد اصبح عليه أن يسعى إلى اكتشاف المعادل التعبيري لهذه المعاني التي يقوم عليها المسرح الجديد، ولقد اعتنق عديد من المخرجين في أوروبا وروسيا هذه الفلسفة الجديدة، ولأنها فلسفة تطرح كثيرا من المعاني الأثيرية، كالمطلق والشعر الخالص، عالم الأشياء، وعالم الأشكال، وقيم النبل والأصالة، والجمال والحرية.. الخ.. فقد تمخضت الحركة الجديدة عن اتجاهين فرعيين داخل اطار الاتجاه العريض: إحداهما يجد الفن الخالص في عالم السحر والشعر، ويتمثل هذا الاتجاه في أعمال بول فورت Paul Fort ولينيه بو 2(Lunge-Poe)، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في عالم التشكيل والضوء والموسيقى، ويتمثل في اجتهادات ودراسات أدولف آبيا Adolphe Appia، وإدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig

مسرح الشعر والسحر

في الوقت الذي تتداعى فيه الطبيعية أمام ضربات أعدائها، في السنوات الأخيرة من القرن الماضي، تبزغ موهبة غضة لشاب في السادسة عشرة من عمره، من بين تلاميذ جيل ليمترJules Le maitre في مدرسة الليسيه كوندورسيه بباريس.

بول فورت ومسرح الفن:

كان جيل ليتمر يمثل بالنسبة لتلاميذه مثلا أعلا في تعاليمه، وروحه، وكتاباته، وحتى في سلوكه الشخصي، ولقد أدى بهم إعجابهم به إلى تكوين فرقة للهواة تحت إشرافه باسم فرقة الطلبة: Les Escholiers ولقد كانت لهذه الفرقة حياة طويلة نسبيا، وتطورت فيما بعد من فرقة مجموعة من المراهقين إلى فرقة تدخل الحياة الاجتماعية الباريسية، وتثير في صالونات باريس كثيرا من اللغط حول المفاهيم الجديدة للمسرح، وبالرغم من أن إنتاج الفرقة لم يكن ناضجا، إلا أنها مع ذلك تعتبر طليعة للحركة الجديدة. كان أبرز أعضاء هذه الفرقة الشاب «بول فورت» وكان ما يزال مترددا بين الشعر والمسرح، ولكن يبدو أن المسرح كان أكثر اجتذابا له من قرض الشعر، فجمع حوله مجموعة من الهواة، وبعض طلبة الكونسرفاتوار، وأسس «المسرح المختلط <Le Theatre Mixte وافتتحه بعرض ثلاث مسرحيات قصيرة، وكان همه الأول أن يبحث عن الوسائل التطبيقية لمسرح الشعر، في اطار قريب من مناخ الرمزية، وبعيد عن مناخ محاكاة الحقيقة، ولكنه سرعان ما يضم مسرحه إلى مسرح آخر لمجموعة أخرى من الهواة هو «المسرح المثالي«Theatre Idealisteويبدأ المسرح الجديد عمله تحت اسم «مسرح الفن 3» (Theatre d'art) حيث يقدم أول عروضه في 24 يونيو 1890. ولما كان بول فورت شاعرا بالسليقة، فلقد قرر لمسرح الفن أن يكون مسرح الشعر: كلمة، وتصويرا، وموسيقى. ونجح في أن يجمع حوله العديد من شباب الشعراء والمصورين والموسيقيين، وسرعان ما استطاع مسرح الفن باتجاهه الجديد أن يحصل على المؤازرة المعنوية والمادية لكثيرين وكثيرات من وجوه المجتمع الارستقراطي الباريسي، ونذكر من هذه الوجوه بخاصة الأميرة تولادوريان Princesse Tola Dorian. ولم يكن لمسرح الفن مكان ثابت للعرض، بل كان يؤجر لكل عرض

ما يستطيع أن يحصل عليه من الصالات والمسارح الصغيرة، وكان بول فورت يحلم دائما بأن تفتح أمامه في المستقبل «أجمل الصالات في أجمل شوارع باريس..» ولم يكن طموح الشباب وجنونه المتطلع يذهب فقط إلى غزو دور المسرح الشهيرة، بل كان يتجاوز ذلك إلى برنامج مغرور مستحيل: «سنقدم كل المسرحيات التي لم تقدم بعد، والتي تستعصي على العرض، سنقدم مسرح كل الحقب العظيمة، من الراماياانا4(Ramayana) إلى الإنجيل، ومن حواريات أفلاطون إلى حواريات رينان 5(Renan).. ومن مسرحيات مارلو Marlowe إلى الدراما الصينية، ومن ايسكيلوس إلى «الأب الخالد Pere Eternel> ولقد عرض المسرح بالفعل بعض أعمال شيللي Shelley وميترلينك ومالارميه، وفرلين Verlaine وغيرهم، كما عرض بعض الأعمال التي تم إعدادها عن «الغربان» لإدجار ألان بو Edgar Poe و «قارب ا لعاج» لآرثر ريمبو Arthur Rimbaud «ونشيد الإنشاد» للملك سليمان، كما عرض «المأساة التاريخية للدكتور فاوست» لمارلو. بل أن أوسكار وايلد Oscar Wild قد كتب لهذا المسرح خصيصا مسرحيته المشهورة «سالومي» وان كان المسرح قد انتهى-بعد ثلاث سنوات فقط من تأسيسه-قبل أن يعرضها.

والاستعراض المبدئي لهذه البرامج، يؤكد اهتمام خطته بالشعر أساسا وبالبناء الدرامي المعارض للنهج الواقعي، رمزيا كان البناء أو تأثيريا أو تعبيريا، المهم في النهاية أن يتجاوز الشاعر الواقع إلى ما وراء الواقع، أو-كما تقول مدام كامي موكلير Camille Mauclair في الكتيب الذي وزع مع أول عرض لمسرح الفن: «نحن نسعى إلى مسرح يقوم على أسس فلسفية وثقافية.. وعلى شخصيات مثالية (فوق المستوى الإنساني surhumains) تتحرك في ديكور مثير للعواطف والأحاسيس، يتناغم سيمفونيا مع الأحداث..» [(6)].

ولعله لن يكون شيئا مثيرا للغرابة، بعد قراءة كلمات مدام موكلير، أن نعلم أن أهل مسرح الفن كانوا يرشون صالة المسرح بأنواع خاصة من العطور، لإثارة أحاسيس معينة، إمعانا في تفجير القوى السحرية للكلمات والأشياء، وفي الاحتفاء بالآفاق الرمزية للشاعر، بحثا عن حقيقة أعمق من الحقيقة الأرضية. وبالرغم من الإجماع على أن عروض هذا المسرح كانت هشة، وكثيرا ما كانت تنبئ عن ذوق سقيم، إلا أنها قد أعادت إلى المسرح كثيرا من عبقه القديم، بعد أن ألغت الواقعية كثيرا من ألفاظ قاموسه

ومدلولاته. ففي مسرحية «الفتاة المقطوعة الأيدي» La jeune Fille aux mains coupees وهي مسرحية شعرية للكاتب الفرنسي بيير كيارد Piene Quillard تقوم على موضوع الحب المحرم بين أب وابنته، كان الممثلون يؤدون أدوارهم في إنشاد بطيء وممل، من خلف ستار من الموسلين، ووراءهم ستار ذهبي تحيطه معلقات حمراء، بينما تقف ممثلة على المسرح الأمامي، وقد ارتدت جونلة طويلة زرقاء، لتقرأ مرة ثانية أدوار الشخصيات، ولتشرح أحاسيسها وعواطفها.

لقد كان الديكور، حتى عرض هذه المسرحية، تقليديا، رغم كل الابتكارات والاجتهادات التي توالت في تاريخ المسرح، والتي أشرنا إليها بين آن وآخر، وكان يجري اختياره أو تصميمه حسب مقتضيات النص المسرحي نفسه، ولكن ابتداء من هذا العرض-وحتى يومنا هذا، فان على المخرج أن يبدأ من الرؤيا التي يطرحها النص، وعلى مصمم الديكور أن يجسد هذه الرؤيا في تصميمه، ومن البديهي أن الفنان التشكيلي سيجتهد في التعبير عن المناخ الزماني والمكاني للأحداث، إلا أن هذا المناخ لم يعد الهدف الأساسي من الديكور، كما الحال في المسرح الواقعي، فان كلمات النص نفسها تعبر عن هذا المناخ. إن المهم هو أن يعبر الديكور عن المضمون الشعري للدراما، ويرى بول فورت أن الديكور يجب أن يعزز خداع الدراما عن طريق الألوان والخطوط.

لقد أعاد مسرح الفن إلى قاموس المسرح كلمات مثل الشعر، والروحية، والمثالية، والاقتناعات المسرحية [7].. الخ، وكذلك فانه أعاد التنبيه إلى أهمية القيم الصوتية للكلمات، والى التوافق بين الأصوات والألوان-ليس فقط في الديكور والأزياء، بل في الإضاءة والماكياج أيضا.

وإذا كان استافلافسكي قد بذل جهودا جبارة في البحث عن الصياغة الداخلية وصوت الممثل بحيث يعبر عن الشخصية بكل ما تعانيه من ظروف مناخية، فان مسرح الفن يبحث من جديد عن صيغ القائية صناعية وموسيقية، ويكشف عن أهمية «لحظة الصمت» التي قد تساهم في مضاعفة الإحساس بالهارمونية الشاعرية للكلمات. وبوجه عام فقد مهد مسرح الفن لثورة جديدة على يد عديد من الرواد الذين سنأتي على ذكرهم فيما بعد، وان كان بطبيعة الحال لم يتوصل إلى تحقيق كل أحلامه الوردية

المجنونة، فلقد أصيب بول فورت بيأس شديد، بعد كفاح ثلاث سنوات، تحت وطأة هجوم النقد (من جانب أنصار الواقعية بوجه خاص)، وتحت وطأة حاجته المستمرة إلى التمويل عن طريق الهبات، وبوجه خاص بعد أن كشفت الأميرة تولا دوريان، أهم معينة للمسرح، عن كثير من التطلعات ومواطن النزق المرفوضة من قبل بول فورت الذي هجر المسرح بصفة نهائية إلى قرض الشعر.

لينييه بو ومسرح لروائع:

أما لينييه بو، فقد بدأ مسيرته المسرحية مخرجا وممثلا في «المسرح الحر» تحت إدارة أندريه أنطوان، ثم غادره رافضا للاتجاه الطبيعي، ولحق بمسرح الفن الذي يرفع راية المسرح الرمزي، مسرح الشعر والسحر، وقد واتته الفرصة في 1893 لإخراج عمل من أهم الأعمال التي عرضت على مسرح الفن، ولم يستطع بول فورت أن يتحمل مسئوليته، هو «بلياس ومليزاند Pelieas et Melisande لميترلينك». ويبدو أن بو قد أدرك أن مسرح الفن يعالج أنفاسه الأخيرة، فقرر أن يحقق معجزتين تسجلان اسمه في تاريخ المسرح: أن يهيئ المسرحية للعرض في ثمانية أيام فقط، وأن يكون العرض افتتاحا في نفس الوقت لمسرح جديد هو «مسرح الروائع <Theatre de L‘Oevre في 17 مارس 1893، ولقد نشرت هذه المعلومات في صحيفة الفيجارو الفرنسية، بعددها الصادر في 6 يوليو 1908 بشكل يضفي على بو بالفعل صفة صانع المعجزات، قالت الصحيفة: «ودون أن تكون لديه أية إمكانيات تمويلية- تقصد لينييه بو-استطاع أن يحقق في ثمانية أيام معجزة التوصل إلى التمويل، والعثور على الصالة المناسبة، والاتفاق مع الممثلين، وتصميم الأزياء والديكور، وإخراج مسرحية شعرية أعلن على الملأ قبل ذلك إنها غير قابلة للعرض، وبذلك تم تأسيس مسرح الروائع [8]» ولقد ظل بو يشغل خشبة المسرح الفرنسي فيما بين 1893- 1929، وكان يحاول تأصيل ما يمكن أن نسميه «شخصية المسرح الرمزي» مستعينا بكل إبداعات بول فورت، وعلى سبيل المثال ما أسبقنا الإشارة إليه من وضع الممثلين خلف ستائر ملونة شفافة بقصد تخليص الممثل من ثقله الفيزيقي، وتحويله إلى مجرد ظل أو كائن وليد الخيال. وفي معظم الحالات كان بو يجعل الممثلين يؤدون الشعر

بصوت حالم غنائي، كما لو كانت الشخصيات غارقة في دنيا بعيدة تنبعث منها الأصوات كالأصداء. وقد أثنى سارسي، الناقد المعاصر، على أداء لينيه بو وزميليه برت بادى في أدائهما لمسرحية «انابللا <Annabella التي أعدها ميترلينك عن قصة لجون فورد لأنهما وفقا إلى الفكرة غير المادية في تمثيل الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية، اللتين تتفجران بالعنف العاطفي، وأيديهما مضمومة، وعيونهما مثبتة في السماء، وكأنهما شخصيتان صوفيتان، تسيران في بطء، وتستعملان صوتا حائلا (لا لون له) رتيبا، يذكرنا بصور القديسين في أفرسكات جوتو Giotto الشهيرة، غير أن الجدير بالذكر أيضا في إخراجه لهذه المسرحية، أنه جعل الممثلين الآخرين يؤدون أدوارهم بالصوت الطبيعي، ليصور العالم الأرضي الذي تعيش فيه الشخصيات الأخرى، بالمقارنة مع العالم الصوفي الذي تعيشه الشخصيتان الرئيسيتان، كما لو كانتا مدفوعتين إلى سلوكهما بالقدر (الشخصيتان هنا أيضا تمارسان حبا محرما بين أخ وأخت) أكثر مما هما مدفوعتان بعامل العاطفة. ولا شك أن لجوءه إلى استعمال صوتين لهما طبيعة مختلفة، ومخارج مختلفة، وألوان مختلفة، في تصوير الصراع الذي تقوم عليه الدراما، يعتبر بذاته خطوة هامة على طريقي الإخراج وفن الممثل [9]. ولقد نجح بو في توسعة دائرة النصوص اللازمة لهذا المسرح الرمزي الشعري، فعرض مسرح الروائع أعمال أبسن، الفريد جاري، وكلوديل، وكروملينك وجوركي، وستريندبرج، وهاوبتمان، ودانونزيو، وأوسكار وايلد، وسينج، وبرنارد شو، وبالإضافة إلى هذا فقد فتح الباب لعديد من شباب الكتاب.

مسرح الرمز والشعر في روسيا:

تحدثنا في الباب الأول عن ثورة مجموعة من الشباب على الاتجاه الواقعي لمسرح الفن بموسكو، وعن بداية أبحاث حول المسرح الرمزي في استوديو المسرح، وعن التجارب التي كان يجريها بوجه خاص الشاب مايرهولد (Meyerhold)[10]. وقلنا أيضا أن استانسلافسكي قام بإخراج مسرحية «العصفور الأزرق» لميترلينك، وهي مسرحية رمزية، ليثبت للشباب الثائر قدرته على اجتياز التجارب الرمزية، ونضيف هنا أنه بالرغم من اتجاه الإطار التشكيلي في العرض نحو الرمز، إلا أن أداء الممثلين وحركتهم كانت

مشوبة بفلسفة ستان الواقعية، وذلك عن طريق محاولة تجسيد المناخ النفسي بكثير من الحركات الواقعية للممثلين، الأمر الذي أدى باستانسلافسكي إلى العودة إلى المنهج الواقعي الذي خططه لمسرح الفن بموسكو.

وبالرغم من أننا سنتحدث كثيرا عن مايرهولد في الفصول الأخيرة من هذا الكتاب، فإننا نجد من الجوهري أن نستكمل هذا الفصل بالحديث عن تجاربه الرمزية الأولى، وأن نوضح مواضع الخلاف بينها وبين تجارب كل من بول فورت ولينييه بو في فرنسا.

لقد أخرج مايرهولد عدة أعمال رمزية من أهمها موت تنتاجيل La mort de Tintagiles لميترلينك. ولقد كان مايرهولد خلال عمله كمخرج يميز أيضا-كاستانسلافسكي-بين الحوار الخارجي (الكلمات المنطوقة) والحوار الداخلي الذي تسمعه الروح كما يقول ميترلينك. ولكنه كان يرد الحركة والسلوك الخارجيين الأولي الحد الأدنى الممكن بينما يطالب بإيصال الانفعال والتوتر الداخليين الأولي الحد الأقصى الممكن. وهو كالمخرجين الرمزيين أصحاب اتجاه المسرح الشعري يطلب الإلقاء المجرد البارد، الذي ينبئ عن هدوء ظاهري، بالتناقض مع الانفعال الداخلي الذي قد يتجسد في التعبير الصامت للممثل. ويتحدث مايرهولد عن أداء الممثلة الروسية المعاصرة له كوميساريفسكايا Vera Kommissarjevskaia كأداء رمزي أصيل، فيقول «كان صوتها وهي تنطق الكلمات ينطوي على ما يمكن أن نسميه حوارا ثانيا، داخليا، لقد كانت تنحت بابا آخر للعالم، بمجرد تواقفاتها الصوتية، والاهتزازات المثيرة لصوتها، وبأدائها الموسيقي العميق، كانت تحمل المتفرج على أن يعيش في جو صوفي، وعندئذ كانت هي نفسها تتحول-دون افتعال ودون حساب-الأولي رمز». ولقد حمل مايرهولد هذه الممثلة على أداء دور مليزاند في مسرحية «بيلياس وميلز» لميترلينك في 1907 (والتي قدمها لينييه بو في مسرح الروائع بباريس في 1893) معتمدة على أدائها الصوتي فقط، دون أن تأتي بحركة، وقد حكم النقاد على العرض بأنه «شديد البطء، شديد الرتابة، وشديد المضايقة للمتفرج»، والمستفاد من مذكرات مايرهولد أن كم التعبير الصامت الذي كان يسمح به للممثلين، أكثر كثيرا مما نعرفه من استاتيكية الممثل في العروض التي أخرجها بول فورت ولينييه بو في فرنسا.

ولعلنا بعد ذلك إذا راجعنا بعض فقرات هجومه على المسرح الطبيعي أن ندرك أبعاد المسافة بين الاتجاه الرمزي والاتجاه الواقعي في المسرح: «أن المسرح الطبيعي ينكر على المتفرج قدرته على الحلم، وبنفس الدرجة ينكر قدرته على فهم المبادرات الذكية التي تقدم له على خشبة المسرح.. .. إن في «بستان الكرز» لأنطون تشيكوف-كما في مسرحيات ميترلينك، بطلا غائبا لا يرى، ولكن وجوده يجب أن يظل محسوسا بعد هبوط الستار. هذا البطل لم نحس بوجوده في مسرح الفن بموسكو. اننا لا نحس في هذا المسرح غير أنماط . إن الشخصيات في مسرحيات تشيكوف ليست إلا وسيلة، ولكنها-للأسف-قد تحولت في مسرح الفن إلى أهداف في ذاتها، وعلى ذلك فان الجانب الشاعري والأسطوري لمسرحياته لم يكشف عنها..»[11]. لقد رأى مايرهولد في مسرح تشيكوف مسرحا رمزيا كمسرح ميترلنيك وبعض أعمال أبسن، وعلى هذا الأساس بنى هجومه على واقعية ستان في تناوله، ولكن الحقيقة أن ما رآه مايرهولد رمزيا أحسه ستان تصويرا داخليا للواقع الاجتماعي، وهو فيما نعتقد-وفيما يراه كثير من نقاد الأدب-التقويم الأكثر دقة لمسرح تشيكوف. ولا شك أن إضفاء صفة الرمزية على مسرح تشيكوف تجرده من ميزته الكبرى، وهي صدق التصوير لمجتمعه.

شعراء المسرح

قبيل نهاية القرن الماضي ومطالع القرن العشرين تميز تاريخ الإخراج بظهور شخصية جديدة لها خطرها ولها عظمتها في آن واحد، ذلك هو المشرع النظري، أو فيلسوف المسرح Theoricien de theatre وكلمة «مشرع نظري» لا يمكن أن تنطبق انطباقا كاملا على شخصيتي أدولف آبيا وجوردن كريج، فان كتاباتهما (وهي غاصة بالتعاليم الفنية التي تفترض إحاطة كاملة بالمعارف التطبيقية بالمسرح) تتضمن من الأحلام الفنية والتطلعات الجمالية أكثر مما تتضمن من النظريات، إلا أن أصالة فكرهما المسرحي تعتبر علامة جديدة للمسرح المعاصر، علامة أثرت تأثرا جوهريا في كثير من المخرجين المعاصرين، فسرعان ما تطورت الاكتشافات العلمية الحديثة. هذه الثورة التكنيكية جعلت رجل المسرح يحصل على سلطات أوسع، ويصبح ركيزة أساسية في العرض المسرحي. وإذا كان رجل المسرح قد استطاع في

هذه المرحلة أن يكون أكثر قدرة بفضل هذا التطور التكنيكي على محاكاة الطبيعة بصورة أكثر إخلاصا وصدقا، فانه أصبح أيضا سيدا لإمكانيات الإبداع والسحر التي بدأت تذكي خياله، فلقد أصبح ممكنا بناء الديكورات الضخمة على الخشبة أو في الكواليس وتحريكها ميكانيكيا، كما أصبح ممكنا تكوين خشابات المسارح والتحكم في طاقتها الإضائية ومساحاتها، بالأجهزة الجديدة، الأمر الذي يسر للمخرجين إبداع عروض السحر والشعر وإحلالها محل التطلع إلى محاكاة الطبيعة. على أن الاتجاه إلى البحث عن الجمال والسحر، قد غزا الأشكال الأخرى للإنتاج الفكري قبل أن يجد أرضا خصبة في المسرح، فتسابق الشعراء والمصورون في البحث عن العلاقات الحسية غير المنظورة، وفي تحقيق إنتاج يتميز بالحساسية والجمال، وفي اكتشاف السحر في الألوان والحروف والكلمات فها هو جون رسكن John Ruskin الناقد الفني الإنجليزي ينظر للتأثيرية وها هما إدجار الان بوEdgar Allan Poe وبودير Baudelaire من رواد الفنانين التأثيريين يقدمان فنا جديدا، فنا نابعا من الرؤى والأحلام، ومعبرا عن عالم من اللامنطق واللامعقول يصور حقيقة عليا لا يمكن إدراكها بمنطق المعقول: أن الفن عندهم هو تصوير ادراكات الحواس للطبيعة من خلال شفافية الروح [13]، ثم ها هو فاجنر يبحث عن شكل تركيبي للدراما، يحقق به مزيدا من الإبهام، وها هي ايزادورا دنكان Isadora Duncan راقصة الباليه الأمريكية تعبر على كل مسارح العالم عن الأنغام الموسيقية بالحركة البلاستيكية الديناميكية التي تضفي على الجسم الإنساني فوق خشبة المسرح جمالا جديدا، وتكشف فيه عن طاقات جديدة، ثم ها هو أخيرا عالم التصوير (الرسم) يزخر بالجديد من الأعمال التي تقدم الواقع بشكل مثالي يتميز بالتلقائية، والعشوائية في اختيار الألوان (أتباع رافائيل ثم جوجان وفان جوخ). وهنا كان لا بد للمسرح أن يبحث عن طريق آخر جديد، طريق يصبح فيه الديكور والإضاءة العناصر الرئيسية في اللغة المسرحية، وتتحول فيه الكلمات إلى باعث يفجر عناصر الشعر التجسيدية كما تفعل الموسيقى..

في هذا الجو المفعم بالبحث عن لغة جميلة خلابة شفافة تعبر عن حقيقة أعلا وأعمق من مجرد الحقيقة السطحية البسيطة التافهة، التي

تتنافى مع الفن ومع الشعر، بدأ أكبر شاعرين في فن المسرح طريق بحثهما الطويل.

إدوارد جوردون كريج:

إنجليزي الأصل، وسليل أسرة من المسرحيين، وأمه من كبار ممثلات أوروبا في مطلع هذا القرن «ألن ترى <Ellen Terry وكان هو نفسه هاويا للتمثيل في طفولته وصباه، وكان يهيئ نفسه للعمل كممثل، ولكنه غير اتجاهه استجابة لرغبة والدته وأخذ يعد نفسه لمهنة الإخراج. وقد مارس لتحقيق هذه الغاية دراسات وتجارب عديدة في فن الملابس المسرحية والديكور وميكانيكية المسرح والإضاءة. كما تعمق دراسة الرسم. ثم قام بإخراج أعمال مسرحية غنائية ونثرية كان بعضها ببطولة والدته. وفي سنة 1904 سلم إلى المطبعة كتابه الأول «عن فن المسرح» وفي سنة 1908 أخرج العدد الأول من «مجلة القناع» التي كانت تطبع في فلورانس بإيطاليا، حيث أسس كريج فيما بعد مدرسة لتخريج الممثلين القادرين على خدمة فكره المسرحي الجديد، عاشت عاما واحدا (1913) قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى.

وهو يرى أن جمهور المسرح يهفو إلى الرؤية أكثر مما يهفو إلى الاستماع، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي خلال القيم الرمزية التشكيلية، لا من خلال معاني الكلمات. وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في إتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي أو هو كما يقول كريج «رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية، وفي بيئة رمزية».

ويقول أنتونان أرتو [14] في كتابه «ازدواج المسرح» مفسرا نظرية كريج، ورابطا بينه وبين المسرح الشرقي، الصيني والياباني والهندي: «ليس المسرح ظاهرة نفسية، ولكنه ظاهرة تشكيلية وعضوية، ومن هنا لا يهم أن نبحث عما إذا كانت لغة المسرح العضوية تستطيع تحقيق نفس الغاية التي تحققها التحليلات النفسية، أو عما إذا كانت هذه اللغة تحقق نفس الغاية التي تحققها الكلمة، أو عما إذا كانت هذه اللغة المسرحية الجديدة تستطيع التعبير عن الأحاسيس والعواطف الإنسانية كما تفعل الكلمة، ولكن المهم أن نبحث عما إذا كان عالم الفكر الإنساني يتضمن مواقف لا ترقى الكلمة إلي

التعبير عنها تعبيرا واضحا، بينما تنجح لغة المسرح العضوية (الحركة والإشارة والعناصر المادية في المسرح) في التعبير عنها تعبيرا أكمل. إن الكلمة في المسرح الغربي، تحقق التعبير عن صراعات نفسية خاصة بالإنسان في تفاعله مع مظاهر الحياة اليومية، بينما تسيطر في المسرح الشرقي أشكال مادية، ثم التفاهم العام على صلاحيتها لاحتواء جميع المعاني في جميع مستويات الحياة، لأنه ما دامت للأشكال المادية مفاهيم ومدلولات محددة، فان هذه الأشكال تكون أبجدية «لغة قائمة بذاتها».

إن مسرح كريج بلغ من معاداته للواقعية الرمزية التجريدية التي نستطيع أن نجملها في عبارة المسرح الخالص، أو المسرح كمسرح، وهو لا يعتمد على النص المسرحي إلا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام، وبإحساس عام، ثم يترجم هذا المعنى وذلك الإحساس مستعينا بأقل القليل من الكلمات، ومعليا الوسائل العضوية الأخرى كالجست (الإشارة) وحركة الممثل، وقطع ولون الزي المسرحي، وغير ذلك من الوسائل المسرحية، ليحصل على ترجمة شكلية ولونية لهذا المعنى العام، وهو أمر يقربنا من فن التعبير الصامت (الميم والبانتوميم) و قد جمل بإشارات وابتكارات خيالية وسحرية تحقق من خلال تركيب ساحر من الديكور والإضاءة والأزياء عرضا مسرحيا ساحرا.

ولقد طبق كريج نظريته، بادئ ذي بدء على فن الممثل، وواجه القضية على الوجه التالي: من العبث أن يحاول الممثل التعبير عن عواطف شخصية فنية، من خلال البحث في تجاربه الشخصية، أو من خلال التجارب الواقعية للآخرين بوجه عام، أن هذا الأسلوب مناقض للإبداع الفني (وهو هنا يعارض بوضوح تام منهج الواقعية النفسية عند استانسلافسكي). إن التعبير الفني-أي الإبداعي-عن الألم، هو، من وجهة نظر كريج-أكثر تأثيرا من الألم نفسه، وان هذا التعبير الفني يمكن أن يحققه الممثل من خلال أوضاع معينة، ومن خلال قناع معين، أكثر مما لو حاول تحقيقه من خلال ارتعاشات جسدية وتعبيرات مفتعلة في وجهه، هذه الإرادة الواضحة الأكيدة لاختيار طريق الصياغة أو الاسلبة (من الأسلوب) الإبداعية هذه الإرادة في اختيار طريق التركيب البلاستيكي للتعبير، تقود عند كريج أيضا تصميمات الملابس

والديكور. انه يريدها تابعة للحقبة التاريخية، ولكنه مع ذلك لا يهتم قليلا أو كثيرا بمطابقتها للواقع التاريخي. إن الأشياء عنده ليست الحقيقة، ولكنها انعكاس هذه الحقيقة في الخيال: «انك تستطيع أن تعبر عن طريق الحركة، عن كافة عواطف وأفكار عدد كبير من الأشخاص، وبنفس الطريقة يجب أن نعاون الممثل على أن يعبر عن عواطف وأفكار الشخصيات الفنية التي يؤديها: أما نقل الحياة اليومية، وأما الاهتمام بالتفاصيل، فهو شيء عديم النفع.. إذا كنت تريد تصميم الأزياء فإياك أن ترجع إلي كتب متخصصة (مثل كتب تاريخ الأزياء مثلا) بل اترك لخيالك العنان، وألبس شخصياتك حسب ما تمليه عليك قدراتك الإبداعية..»[15].

ولقد ذاع صيت كريج في أنحاء أوروبا، مما أدى إلى توجيه الدعوة إليه من قبل عدد من المسارح في أنحاء أوروبا للمساهمة في إخراج برامجها. وقد دفع حب الاستطلاع استانسلافسكي إلى دعوة كريج في 1912 إلى مسرح الفن بموسكو لإخراج مسرحية هاملت لشكسبير، وكانت فرصة لكثير من المناقشات والمجادلات خلال العمل بين زعيمي مذهبين متناقضين، لقد طلب كريج تعرية المسرح من كل ما يكسوه من ستائر وكواليس وبراقع قماشية، حتى ستار المقدمة، واكتفى للديكور بتكوين من البرافانات[16] التي روعي أن تكون من الناحية المعمارية امتدادا لصالة المسرح-والتي تسمح، عند تحريكها. بإعطاء تكوينات هندسية وبيئية مختلفة: زوايا، فجوات، شوارع، صالات، أبراج.. الخ ولا شك أن كريج في مثل هذا الديكور، يعتمد اعتمادا كبيرا على القدرات الإبداعية وقدرات التخيل عند الجمهور[17] ولقد كان اختيار الخامة التي تصنع منها هذه البرافانات مشكلة عويصة بالنسبة لكريج، لقد كان يريدها خامة أقرب إلى الطبيعة (؟) ولقد فكر لذلك في الحجارة، وفي الخشب الخام، وفي المعادن.. ولقد يبدو لنا أنه ببحثه عن خامة طبيعية-رغم كراهيته للاتجاه الواقعي جملة وتفصيلا-قد وقع في تناقض مع ذاته وأحلامه، إلا أن بحثه عن خامة طبيعية لم يكن الهدف منه مشابهة الطبيعة، بقدر ما كان الرغبة في اكتشاف خامات جديدة، تستطيع بتشكيلاتها تحت الأضواء الساحرة أن تخلق عالما موحيا وشاعريا. لقد كان كريج في الواقع يبحث عن الخامة موضوع الفن، أو التي يمكن أن ينبعث منها الفن، ليصوغ منها العرض المسرحي. وهذه الخامات

يجب ألا يقتصر الجمال فيها-حسب رأي كريج-على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها. واختيار خامات جديدة للديكور والأزياء والإكسسوار قضية مشروعة وواجبة، وقد أصبح هذا الاختيار عنصرا من عناصر التميز بين مهندسي الديكور، ونحن نرى بين آن وآخر من يذهبون إلى استعمال خامات محلية تتوفر فيها عناصر جمال فني طبيعي، كالقش والحصير، والخيزران، والحبال وشباك الصيد، والخيش.. الخ.. بل أن الأمر تطور مع تطور الصناعة بحيث دخلت مواد جديدة كالبلاستيك وكثير من مصنعات البترول كالبوليستر، إلا أن الفضل يرجع إلى كريج في اكتشاف قدرة هذه الخامات-بالتعامل مع الإضاءة والموسيقى-على تحقيق عطاء فني قائم بذاته. ولقد اجتازت طليعة من التأثيريين والتعبيريين في المسرح فيما بعد تجارب في هذا السبيل، بقصد صياغة عروض مسرحية قائمة على حركة الخامات والأشكال في إطار من الإضاءة والموسيقى، ولكنها تبقى دائما تجارب ذاتية وغير كاملة. لقد ساهمت طموحات كريج بالطبع في إثراء الإمكانيات التعبيرية والتشكيلية في المسرح، ولكن أحلامه غير المحدودة وطموحاته المثالية، جعلته في كثير من الأحيان يختلف مع المسرحيين الذين يعملون معه، كما حددت كم الإنتاج التطبيقي في حياته، وجعلته في لحظة من اللحظات يهجر المسرح العامل ويتفرغ للقضايا النظرية. ونحن إذ نقرأ هذه السطور من كتابه «في فن المسرح» نستطيع أن ندرك مدى أحلامه المستحيلة. «إن فن المسرح ليس في لعب الممثلين، ولا في النص المسرحي، ولا في الإخراج، ولا في الرقص، انه ينبع حقا من العناصر التي تكونه: الإشارة، وهي روح فن الممثل، والكلمات وهي جسم النص المسرحي، والخطوط والألوان، وهي الوجود الحقيقي للديكور، والإيقاع، وهو روح الرقص.. وسيأتي يوم لا يجد المسرح فيه النصوص المسرحية، ويضطر إلى إبداع الأعمال النابعة من فنه هو». أن كريج هنا ينكر الركائز الأساسية لفن العرض المسرحي، فهو لا يرى في النص، كما أسبقنا في بداية الحديث عنه، إلا موحيا، والكلمات عنده أشياء (Objects)، وهو كذلك ينكر الحضور الحي للممثل، لأنه يعتقد أن جميع الممثلين الأحياء لا يملكون القدرة على الاستجابة لتوجيهاته الفنية، (والواقع أن هذه التوجيهات لم تكن واضحة للممثلين أنفسهم، لأنها صادرة عن فكرة ذاتية

غير ممكنة النقل) ولهذا فان كريج يكتفي من الممثل بالإشارة، والوضع الذي يحقق توافقا مع بقية عناصر الصورة المسرحية، وكلها أشياء (Objects) ثم هو بعد ذلك، وعندما يأس بشكل مطلق من إمكانية تجاوب الممثل الإنسان، يكتب عما يسميه السوبر ماريونيت Supermarionette (وهي نوع من العرائس التي تتمتع بالقدرة على الاستجابة لجميع التوجيهات، وتحقق جميع الأوضاع..) وفي النهاية يدخل كريج معمله، ليستكمل اكتشافاته النظرية، التي ستظل دائما نظرية، مهما كان فضلها في إثراء الحركة المسرحية الحديثة، والهدف الأمثل من أبحاثه في هذا المعمل، هو أن يجعل من «المخرج» كيميائيا للمسرح، أو ساحرا يمسك بعصاته السحرية ليبدع مسرحا من جمال الأشياء !! وفي معمله السحري يتوصل كريج إلى قمة التجريد في تصوره للعرض المسرحي: «إن مسرح المستقبل سيكون مسرح رؤى، لا مسرح طقوس ولا مسرح أقوال.. مسرحا نسمع فيه أقل مما نرى، مسرحا بسيطا يصل إلى فهم الجميع عن طريق الإحساس، مسرحا يتفجر من الحركة، الحركة التي هي في الواقع رمز الحياة..»(18) لقد انتج قليلا، وفكر كثيرا، وسار في طريق التجربة والاكتشاف، عن قناعة بأن هذا هو الطريق لتجديد روح المسرح، وقضى فترة طويلة من حياته يبحث عن «حيوات جديدة» و«عادات جديدة» و «نظام جديد للعمل المسرحي».

وعندما دعي الدانمرك لإخراج مسرحية «ابسن» «المدعون<The Pretenders في 1926، وصف منهاج عمله على الوجه التالي: «عندما أحضر لإنتاج مسرحي، فأنني أتبع أسلوبا غير منطقي، وأحاول أن أدرك الأشياء بأحاسيسي، لا بعقلي.. وعندما اهتدي إلى النص المسه بيدي اليسرى، وأحاول أن أستقبل الأشياء من خلال حواسي، ثم أسجل بعض الملاحظات بيدي اليمنى، التي ستدرك ما أحسست، ومع ذلك فقد أدركت أنني غالبا ما أضطر لمراجعة التأثير الأولى.. أما التفكير فيأتي في مرحلة ثانية، فالتفكير هدف عملي، إنني أفكر فيما بعد في الطريقة التي أوضح بها ما أحسسته للمتفرج..» انه منهاج ذاتي غير علمي، ولكنه متوائم تماما مع غاياته المسرحية التي تتلخص في تحقيق توافق صوتي ولوني وحركي، ونكاد كلما توغلنا في أبحاثه ونظرياته الحالمة، أن نتخيل حلمه الكبير مجسدا، لو أن أنغام الأوركسترا الكبير، وهو يعزف إحدى السيمفونيات

الخالدة، تحولت إلى صورة ملونة في الهواء، بتأثير نوع من الأشعة لم يعرف بعد.. ؟.. الخيال.. الأحلام.. الرؤى.. الموت: «إن العالم المجهول للخيال ليس إلا عالم الموت..».. وعندما نتكلم عن فن المسرح يجب ألا نذكر «الحياة» بل «الموت».. هكذا يقول كريج، وهو بالطبع قول مردود عليه، ولقد نجد الرد عند أصحاب «المسرح السياسي».

أدولف آبيا

وإذا كان جوردون كريج قد ساهم بجهد تنظيري كبير، وبجهد تطبيقي محدود في هذه الطليعة المسرحية التي يمكن أن نعتبرها نتائج منطقية لتيار الرمزية الذي ساد الأدب والمسرح وللدور البارز للموسيقى في أعمال فاجنر، فان الشاعر المسرحي أدولف آبيا، وهو سويسري الأصل، يبدو لنا في تاريخ المسرح مفكرا ومنظرا مسرحيا أكثر منه مساهما في المسرح العامل، باستثناء بعض الأعمال الموسيقية الفاجنرية.

وبالرغم من أن رؤية آبيا للمسرح تسر في نفس الاتجاه التركيبي، التكثيفي، الذي يستهدف توحيد عناصر الكلمة والموسيقى والتشكيل في كل هارموني ساحر، تتطابق مع رؤية جوردون كريج، إلا أن المنطلق عند آبيا يختلف عنه عند كريج: فالأول يبدأ من الموسيقى، والثاني يبدأ من الممثل الذي يحمل الكلمة (رغم يأسه من عجز الممثل الحي عن الوفاء بمتطلباته) إن معظم جهود آبيا النظرية والتطبيقية تنصب في ميدان إخراج أعمال فاجنر، أو بمعنى آخر الدراما الكلمة والموسيقى، وقد كانت أول دراسة ينشرها بعنوان: إخراج الدراما الفاجنرية (La mise en 19 1895 scene du drame wagnerien) ومن الملاحظ بادئ ذي بدء أن دراسات آبيا تنصب بشكل كامل على دور المخرج في صياغة العرض المسرحي، وهو لهذا يعتبر بإجماع أهم من ساهموا من المفكرين المسرحيين في تشريع وتوصيف وتنظير وظيفة المخرج المعاصر.

لقد كان فاجنر يلقى تقديرا فائقا في الدوائر الرمزية. ليس فقط لقيمة موسيقاه، بل أيضا، وربما بصفة أهم، لمبادئه وأفكاره في الإبداع الفني، فلقد كانت نظريته عن العمل الفني الكامل تخلب الباب الجماهير المهتمة بالمسرح، كما أن هذه النظرية أيضا كانت تلتقي بشكل كامل مع

أفكار الرمزيين التي تتفق على أن «خلاصة الحقيقة يمكن أن تدرك عن طريق توحيد الألوان والأصوات والكلمات» [20]. ولعل الدليل التاريخي الواضح على أن فكر فاجنر كان يلتقي بفكر الرمزينة، هو لأن المجلة التي كانت تصدر باسم الدورية الفاجنرية Revue Wagnerienne أصبحت لسان حال الرمزيين، إلى جانب كونها لسان اتباع فاجنر.

كيف يحقق آبيا فكرة «العمل الفني الكامل» في مجال الأعمال الموسيقية (الاوبرالية) ؟ يقول آبيا «ليس معنى استنباط عرض مسرحي من الموسيقى أن الأصوات الموسيقية نفسها تصبح مصدرا للفكرة الدرامية. إن الموسيقى وسيلة لاستبطان الصورة الداخلية للإحساس الموسيقي، مع التسليم بادئ ذي بدء بأن المؤلف قادر على التعبير عن المعاني الخبيئة للحياة».

لقد كان الفن الواقعي عاجزا عن التعبير عن تلك الحياة الخبيئة، ولهذا فقد نادى آبيا في فكرته عن «الفن الحي» art vivant بالمشاركة الوجدانية، تماما كما كان يحدث في المسرح القديم الذي استولى على لبه. ولقد كان دائما يطرح هذا السؤال: «كيف يمكن أن نتوصل ثانية إلى الفن الحي» بدلا من أن نلتقي بمجرد «الإعجاب» بالأعمال الفنية ؟..

ولكي يترجم آبيا هذه الفلسفة إلى تطبيق تقني، فقد اهتم بوضع الأسس التطبيقية للمسرح الحديث. وسنحاول هنا أن نشير إلى المبادئ الأساسية في نظريته:

إن المسرح يقوم على فنون زمان وفنون مكان [21]، هذان العنصران يستعصيان على التوحيد فكيف نستطيع أن نبدع منهما عملا فنيا كاملا ؟..

ولقد حقق آبيا هذا الحل على الوجه التالي. حركة الممثل يجب أن تخضع لقانون الموسيقى (وفاق بين الزمان والمكان)، والفراغ المسرحي بمستوييه الأفقي والرأسي يجب أن تقوم الإضاءة بتحويله إلى عالم حسي موحد (وفاق بين الزمان والمكان)، ولقد توصل من ذلك إلى النظرية التي تحكم كل أعماله: «إن الإضاءة والموسيقى فقط، هي التي يمكن أن تعبر عن كافة المظاهر».

وحسب آبيا فان فنانا واحدا يجب أن يبحث عن المعنى الداخلي النابع من المركب الشاعري (إضاءة / موسيقى / حركة)، ذلك الفنان هو «المؤلف

المخرج»-Author director وهو يعتقد أنه لا يمكن فصل الجانبين في هذا الفنان.. انه فنان المسرح، القادر على تفسير العمل المسرحي المركب. وفكرة آبيا عن المخرج الذي يجمع في يده كل خيوط اللعبة المسرحية، تعتبر بشكل ما بعثا لفكرة المخرج المؤلف في المسرح الإغريقي، حيث كانت فكرة الدراما-كما قدمنا-لا تنقسم بين تأليف وإخراج، وحيث كان الشاعر التراجيدي يكتب مأساته ليقوم هو على التوجيه والتنفيذ بعد ذلك، تعبيرا وتشكيلا. ولقد تحدثت بعض المراجع عن ايسكيلوس كمصمم للرقص، وعن سوفوكلس كعازف وراقص، وعن يوربيدز مغنيا. [22]

وعلى ذلك فان الأصل في شاعر المسرح أن يجمع بين كل المعارف المسرحية حتى تكون له القدرة على تجنيد كافة العاملين في العرض المسرحي من كافة التخصصات، تحت إمرته. غير أن البيئة المسرحية في الحقبة التي عمل فيها كل من آبيا وكريج كانت قد عصفت بالقاعدة، فأعطت لكل من المؤلف والممثل مكانا مرموقا في اللعبة المسرحية، الأمر الذي بدا معه أن كلا من الشاعرين المسرحيين الطليعيين يريد أن ينصب نفسه دكتاتورا على المسرح، ومن هنا تبدأ سلسلة التناقضات التي لا تنتهي بين سلطات المؤلف وسلطات المخرج، وخاصة إذا كان العمل التفسيري للمخرج يتعارض مع بعض معطيات نص المؤلف. ولعل آبيا نفسه قد أعطى الفرصة للبيئة المسرحية في أن تسجل عليه هذا التطلع. حين يقول في كتابه «الموسيقى والإخراج:< «إن الرجل الذي نسميه «المخرج» اليوم (1895)، والذي ينحصر عمله في مجرد ترتيب المناظر والمعدات المسرحية المجهزة سلفا [23]، سيكون له في الدراما الشاعرية Poetic drama دور الحاكم الطاغية في اللعبة، وسيكون عليه أن يقوم بأبحاث ودراسات طويلة ليتوصل إلى تصميم المناظر والمعدات المسرحية، كما سيكون عليه أن يوظف كل عنصر من عناصر الإنتاج المسرحي، بقصد إبداع تركيب فني موحد، وعليه لذلك أن يضع كل صغيرة وكبيرة تحت إدارته، وبوجه خاص الممثل، الذي غالبا ما يحتاج الأمر إلى السيطرة عليه جملة وتفصيلا. ولا شك أن كل ما سيعمله المخرج، سيكون راجعا بالدرجة الأولى إلى ذوقه وتقديره الخاص، ولهذا السبب فانه يجب أن يجمع بين شخصية الشاعر وشخصية التجريبي (المعملي)، يلعب بكل معداته المسرحية محاذرا في نفس الوقت من الوقوع في شكل

ذاتي بحت.. أن هذا المخرج سيكون قريبا كل القرب من شخصية قائد الأوركسترا، وكذلك فان تأثره سيكون مغناطيسيا (ساحرا)».

كيف كان آبيا يتعامل إذن مع عناصر العرض المختلفة، ليحقق هذا التركيب الشاعري الذي يريد له أن يكون موضوعيا، رغم تسليمه بأن مدخل المخرج سيكون شخصيا ؟..

إن المسرح بالنسبة لآبيا هو المكان الذي نستطلع فيه «حدثا دراميا»، «والشخصيات المسرحية» هي التي تمنح الحدث الدرامي الحياة، وتمده بدوافع التطور والتصاعد، ولكن «الممثل» هو الذي يجسد من ذاته هذه الشخصيات، وعلى ذلك فان الممثل هو العامل الأساسي في الإخراج. لذلك فإننا يجب أن نؤسس الصورة المسرحية على الوجود الحي للممثل، بعد أن نخلصه من كل العوائق التي تتناقض مع هذا الوجود.. إن آبيا لا ينظر للممثل على أنه حامل كلمة كما سنجده مثلا عند جاك كوبو مستقبلا. لا، إن الممثل عند آبيا عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة الديكور والإضاءة، على أن تكملها الموسيقى: «خذ عندك مثلا الفصل الثاني من مسرحية سيجفريد: كيف نقدم «غابة» على خشبة المسرح [24] ؟ لسنا بحاجة بالتأكيد إلى أن نرى الغابة، ولكننا يجب أن نقدمها من خلال كل العوامل التي تمر في هذه الغابة.. إن الغابة ستتكون من مجرد مناخ خاص يحوط الممثل.. هذا المناخ، لن يجده المخرج إلا في العلاقة بين العناصر الحية والعناصر الثابتة في المسرح.. وعلى هذا فان الإخراج سيكون بالتحديد: تكوين لوحة داخل الزمان المسرحي، بدلا من أن يبدأ بلوحة مرسومة مسبقا لما لا ندري، ولمن لا نعرف.. سنبدأ إذن من الممثل، وسيكون كل 24- يطرح آبيا السؤال في دراسته القيمة على هذا الشكل: هل هي غابة للشخصيات، أم شخصيات في غابة ؟.. والفرق واضع بين الفكرتين. والمذهب الطبيعي يأخذ بالاتجاه الثاني. بحثنا حول سيجغريد: سيجفريد هنا، سيجفريد هناك، وأبدا لن نضع شجرة لسيجفريد ؟ أو طريقا يمشي فيه سيجفريد.. وأكرر: إننا لن نحاول أن نعطي صورة مخادعة للغابة، بل سنقدم تصورا للإنسان داخل مناخ الغابة. إن الحقيقة هنا هي الإنسان، ومن العبث أن نضع حوله أية عناصر خداع.. إن الخداع المسرحي يقوم بشكل كامل على حضور الممثل».

ويتضح من كلمات آبيا إصراره على التخلص من كل ما هو محاولة لتصوير الواقع الخارجي السطحي، سعيا إلى تصوير المناخ الداخلي للحدث داخل المكان.. هل معنى هذا أنه سيصوغ العرض دون أي ديكور ؟ لا، ولكن الديكور عنده هو تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين: النور والظل من ناحية (تصوير)، والكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ (نحت): فلكي يعطي حركة الممثل (الشخصية) فرصة أكبر للتطور، يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة، بل داخل تركيب من السلالم والبراتيكابلات التكعيبية، والمنحدرات، وهو ما يمكن أن نعبر عنه بتقييم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي، وهو بعد ذلك يلجأ إلى التصوير، ولكن من خلال درجات اللون الواحد، دون أن يتجاوز ذلك إلى تصوير وحدات زخرفية أيا ما كانت، وهو ما عبر عنه باللعب بالظل والنور، وبوجه عام فان آبيا يبحث عن معمار مسرحي يكتسب من الحركة والموسيقى والإضاءة، نوعا من أنواع السحر الذي يوحي بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي.

إن المسرح عند آبيا عالم سحري يولد من أنصاف ظلال وخيالات، تخلق منها الإضاءة رموزا، وتقوم الموسيقى فيها بدور ضابط الإيقاع.

وعلى ذلك فان الموسيقى عند آبيا عنصر رئيسي في العرض المسرحي لا يقل أهمية عن الممثل والديكور التجريدي الرمزي: إنها شكل من أشكال الفن العلوي. إنها التعبير النقي، أو كما يقول شوبنهاور <Schopenhauer إنها وسيلة الكشف عن المطلق و الأساسي».

ولعلنا نلاحظ بعد أن استعرضنا خلاصة أفكار آبيا عن العرض المسرحي، انه في معظم أبحاثه يتجه إلى أعمال الأوبرا بوجه خاص، وأنه يكاد لا يعطي اهتماما لدراما الكلمة، غير أننا نستطيع بطبيعة الحال أن نطبق تصوراته على دراما الممثل والكلمة أيضا، إذا افترضنا أن الأداء الصوتي للممثل هو المعادل لصوت الممثل المغني والموسيقى الأوبرا، ولا شك أن هذا التصور يزيد من أعباء ممثل الكلمة، لأنه سيقتضيه اهتماما خاصا بالجوانب الموسيقية في أدائه الصوتي (من إيقاع وعلاقات بين الطبقات والأحجام الصوتية المختلفة)، ثم بالعلاقة الهارمونية بين الصورة الصوتية والصورة الحركية، ثم علاقة كل ذلك بالمناخ الذي يتحرك فيه أفقيا ورأسيا داخل الديكور المشيد من براتيكابلات وسلالم ومصاعد ومهابط، ومن ألوان

وظلال.

رغم الطموح الكبير لكل من الشاعرين، ورغم اهتمامهما بالحصول على الصورة المكثفة النابعة من تأليف كافة الفنون المسرحية، فانهما قد صرفا الكم الأكبر من جهدهما في تصور عالم المناظر والملابس المسرحية، وما يتبع هذا العالم من فنون الإضاءة والموسيقى، ولقد ترتب على ذلك أن هذه المرحلة لم تقدم للمسرح نصوصا مسرحية جديدة، أو كتابا جددا، أو حتى ممثلين بارزين في هذا الإطار الحرفي الجديد، بعكس المرحلة الطبيعية الواقعية، التي فتحت الباب على مصراعيه لجيل كامل من الكتاب والممثلين، والتي اهتمت بالدرجة الأولى بتربية الفنان المسرحي الأساسي في البناء المسرحي: الممثل، من خلال عديد من المدارس والمعامل المسرحية.

على أن هذه نتيجة منطقية: فبقدر ما اهتمت الحركة الواقعية بالإنسان والبيئة الإنسانية، اهتمت الحركة التجريدية الرمزية بالمطلق في الفن، وكان شيئا طبيعيا أن تنشد التخلص من الإطار الفيزيقي للإنسان الحي، سعيا وراء القيم الجمالية والشعرية الخبيئة في عالم التشكيل.

غير أن الفكر المسرحي الخالص عند كريج وآبيا قد قدم المعادل الموضوعي لما كان الطبيعيون يجرون وراءه عندما دخلوا من باب محاكاة الحياة، أو نقلها، أو تجسيدها.. وإذا كان استانسلافسكي قد بادر إلى معالجة سلبيات الطبيعية مستعينا بمسرحيات أنطون تشيكوف التي وضعت يده على عالم يتسم بالعمق والداخلية والشعر، هو عالم التركيب النفسي الفردي والاجتماعي، فان مسرح الفن يبقى دائما حبيس فكرة المضاهاة بواقع الحياة، وهو لهذا لا يحقق الانطلاقة الشاعرية التي تنشدها طليعة التشكيليين من دعاة الرمز والشعر. ومهما كانت جهود كريج وآبيا تتسم بالنظرية وتضن كثيرا بالتطبيق، فلقد خلفت للأجيال التالية من الطلائع ولجيش المخرجين في أنحاء العالم في زماننا-عالما غنيا من المكتشفات المسرحية الجديدة التي تنطوي على كم كبير من القدرات الإبداعية، سواء في الفلسفة الجديدة التي تناولا بها فكرة الديكور وملحقاته، أو في التنبيه من جديد إلى القيم الشاعرية في الإضاءة، والى القيم الجمالية والإيقاعية في الموسيقى. ولا شك في أن الفضل يرجع إليهما في الكشف عن الفلسفة الحقيقية للفراغ المسرحي بشقيه: الزماني والمكاني.

ولقد يبدو أحيانا لبعض الدارسين أن الظاهرة (كريج / آبيا) تشكل مرحلة حالمة لمجرد الثورة على دعاة الواقعية في المسرح، تنتهي بتوقفهما عن العمل والحوار، ولكن الواقع غير ذلك تماما فلقد مهدت جهودهما لتأسيس نظرية «المسرح المسرحي Theatrical Theatre> وهي النظرية التي يقوم عليها مسرح اليوم منذ وضع لها الأسس جيل كامل من الأساتذة والرواد، ابتداء من جاك كوبو في فرنسا ولويجي بيرندللو في إيطاليا وانتهاء ببرتولد بريخت في ألمانيا.

الرمزية والتركيبية في المسرح الألماني

مر المسرح الألماني في العقدين السابع والثامن من القرن التاسع عشر-كما أسبقنا-بمرحلة الواقعية التاريخية، أو الدقة الطبيعية في تقليد المناخ التشكيلي التاريخي، على يد فرقة آل ماييننجن. كذلك انتقلت إلى ألمانيا في نفس الوقت موجة الطبيعية التي قادها أندريه أنطوان في باريس، فأنشئ «المسرح الحر» الألماني في برلين. ثم اهتز كل ذلك تحت صرخات ريتشارد فاجنر الذي دعا إلى تركيبية شاعرية من الموسيقى والكلمة. ولكن الشعب الألماني-وخاصة بعد صعود البرجوازية الصناعية-تخلبه العروض الضخمة، درامية كانت أو موسيقية، التي تقوم على أساس الديكورات الفخمة المتعددة، الشديدة الغنى، لذلك فقد بهرته الابتكارات الميكانيكية الحديثة في خشبة المسرح-ومعظمها من إبداع المسرحيين الألمان، حتى أن مدن ألمانيا كانت تغص في نهاية القرن التاسع عشر بدور المسرح المجهزة بكل ما لا يخطر على البال من ماكينات العرض (ماكينات تحيل خشبة المسرح من سطح مستو جامد إلى إمكانية شديدة المرونة في خلق المستويات الرأسية والأفقية: المسارح المنزلقة ومسارح الأسانسيرات، ومركبات السلالم الصاعدة والهابطة، والسجاجيد المتحركة طولا وعرضا والمسارح الدوارة.. الخ، وماكينات لإبداع الأجواء الأسطورية إضاءة وموسيقى ومؤثرات صوتية).

ولقد ساعدت الروح النزاعة إلى تفوق الجنس الألماني (الآري) على ميلاد بعث جديد، بعث هيليني يذكرنا بما حدث في عصر النهضة في فرنسا، يتمثل في الوحدة الشعورية بين خشبة المسرح والجماهير الغفيرة، تلك الوحدة التي تصورها المسارح الإغريقية الضخمة في اليونان وفي كثير من بلاد الشرق الأوسط.

اتجهت الأبحاث الأركيولوجية أولا، ثم الأبحاث الاجتماعية، بالألمان إلى اعتناق فكرة المعمار المسرحي الإغريقي من جديد، معمار مسرحي يحقق الوحدة الكاملة بين العرض المسرحي والتجمع الإنساني الضخم، للتخلص من الضيق والاختناق اللذين تمثلهما الدار المسرحية المقفلة ذات المقاصير على الطريقة الإيطالية [25].

جورج فوخس:

يبدأ جورج فوخس من هذا الاتجاه الذي لا ينظر إلى المسرح ككائن موضوعي قائم بذاته بل كعلاقة عضوية بين الممثل والجمهور، علاقة تستجيب للحاجة النفسية (الغريزية) لتحقيق حياة أفضل. ولقد استطاع فوخس، بالتعاون مع مجموعة من التشكيليين والمعماريين-وبوجه خاص فرتز ارلر Fritz Erler أن يؤسس الدر المسرحية التي تحقق هذه الوحدة العظيمة بين الممثل والجماهير، فكان مسرح الفن Kunstler-Theater في ميونيخ، وعمل فوخس مديرا ومخرجا له، وقدم بالتعاون مع فرتز ارلر سلسلة من الأعمال المسرحية تبدأ بمسرحية فاوست للشاعر الألماني جيته في 1908. ونحن نجد في هذا المسرح الصالة الضخمة التي تتكون من مدرجات-شأن المسرح الإغريقي، تواجهها خشبة مسرح ضيقة العمق، وتكاد تكون مسطحة، تحقق هدفين أساسيين في تطلعات فوخش المسرحية: أولهما قرب الممثل من الجمهور، وثانيهما إعطاء العرض المسرحي شكل الحفر البارز، أو كما يسميه هو المسرح البارز Relief Theatre وهو بذلك يلغي فكرة المنظور التي استحدثتها النظرية الإيطالية ويلغي أيضا البعد الثالث (العمق) ولكن خشبة المسرح مزودة بكل القدرات الميكانيكية التي تيسر التغييرات السريعة والوقتية للخلفيات (مناظر أو بانوراما) وقد اختفت الأضواء الأرضية الأمامية (Footlights) كما اختفت ستارة المقدمة والأستار الطائرة (السفايت)، وحلت محل ستارة المقدمة فتحة مشيدة كواجهة للخشبة تشبه إلى حد بعيد البوابات المعمارية المفتوحة في العمارة القديمة وعمارة عصر النهضة، بحيث تعتبر هذه الفتحة استمرارا لصالة الجمهور. أما بالنسبة للديكور فقد ثبتت على جانبي المسرح كتلتان أفقيتان، أشبه بالأبراج، تصل بينهما كتلة رأسية في الوسط، وعن طريق هذه العناصر الثلاثة يمكن إعداد كافة المناظر اللازمة لكافة العروض المسرحية، بإضافة تفاصيل صغيرة

وإكسسوارات محدودة [26]، وفي مسرحية فاوست مثلا فقد اكتفى فرتزارلر بستارين في الوسط أحدهما أبيض والثاني أسود، وجعل البرجين الجانبيين يدوران لتجسيد كافة الأماكن: سجن-كهف-كنيسة-حجرات.. الخ.. وإذا كانت ثورة آبيا وكريج قد استهدفت إلغاء فكرة مشابهة الواقع في العرض المسرحي، فان ثورة جورج فوخس وفرتزارلر قد ذهبت الأمامية أبعد من ذلك، فتصور الديكور على الوجه الذي أوردناه يعيد الأمامية المسرح قيمته المجردة، ويرد إليه قدرته على احتواء أية فكرة، وعلى خلق أية بيئة، لا عن طريق مشابهة الواقع والقياس عليه، بل عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية البحتة، تلك الصياغة التي تنشط خيال الجماهير فتخلع عليها معانيها الموضوعية، وهي في الغالب نفس المعاني التي يصوغها المخرج والممثل بخيالهما، ويعاون المنظر والإضاءة والصوت على تكثيفها. والواقع الملموس في التاريخ المعاصر للمسرح، أن مجموعة رجال المسرح، ومعظمهم من المخرجين، ستقوم بتطوير نتائج هذه الثورة على الحركة الواقعية بحيث تصبح وظيفة المسرح أن يجعل المتفرجين «يتخيلون» أن ما يرونه هو الواقع ولا «يعتقدون» أن ما يرونه هو الواقع. ومن هنا سيصبح كل شيء ممكنا على خشبة المسرح، وسيقدم على هذه الخشبة كل ما يمكن أن يدعو المتفرج لان يعمل خياله، في إطار من الشعر والسحر. والواقع أيضا أن هذا السحر ليس جديدا على المسرح، فنحن نلمسه في المسرح الإغريقي (الذي لجأ الأمامية الأقنعة والكورس وغيرهما)، كما نلمسه أيضا في المسرح الديني في القرون الوسطى، ثم في مسرح شكسبير، ونلمسه بوجه خاص في المسرح الآسيوي (الهندي والصيني والياباني)، كل هذه المسارح قد لجأت من قديم الزمان الأمامية الإفادة من القوى الطبيعية التلقائية الكامنة في المسرح. والممثل عند فوخس هو أساس اللعبة المسرحية، والحركة التعبيرية الصادرة عن قدراته الجثمانية هي التي تحرك أحاسيس المتفرجين، وعلى ذلك فالعرض المسرحي لا يتوقف على جهد المخرج، بل على جهد الممثل الذي يبدع من ذاته وقدراته التعبيرية الإحساس المسرحي «والدراما يمكن أن تتكامل بدون الكلمة والصوت، مكتفية بالحركة الإيقاعية من الجسم الإنساني» [27] وما عدا ذلك يدخل في إطار التجميل.

على أن ثورة فوخس المسرحية يشوبها مع ذلك كثير من التناقض وعدم

الوضوح، فهو لم يكتف بالتثوير الغني، بل امتد الأمامية التثوير الاجتماعي، ولكن فكرته عن صياغة العرض المسرحي تتناقض كثيرا مع فكرته مع الوحدة التي كان يحلم بها بين المسرح والجماهير الفقيرة: إن العرض المسرحي عنده عرض جمالي في إطار هارموني، قد يستغني عن الكلمة، وعن الموسيقى، ومعنى ذلك أنه لا يلقى بالا للوظيفة الاجتماعية للمسرح، ويكتفي بالوظيفة الجمالية-شأن التجريديين، ثم هو بعد ذلك يريد لمسرحه أن يمتلئ بالجماهير على طريقة المسرح الإغريقي، وأن تكون العلاقة بين الجماهير والعرض علاقة حسية وقريبة يستبعد فيها العمق البعيد لخشبة المسرح، وكان حريا به أن يهتم «بالكلمة» التي تناقش قضايا هذه الجماهير، وتعاونها على بناء حياة أفضل، ولكنه تجاوز ذلك، مكتفيا بالبحث عن كيفية بعث «الأحاسيس» عند الجماهير، وبهذا المعنى يصبح بحث جورج فوخس عن الدار المسرحية الجديدة مجرد نزوة بحث عن اقتناعات شكلية جديدة تعارض اقتناعات الواقعيين. فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى المقارنة بين تجديدات الحركة الواقعية والتجديدات التي سعى إليها شعراء المسرح، وجدنا أنه بقدر ما كانت الحركة الأولى إنسانية، وبقدر ما كانت تتطلع إلى إعادة ربط المسرح بحياة الناس، فان الحركة الثورية الجمالية التي قادها آبيا وكريج وفوخس وراينهاردت افتقدت هذا الجانب الإنساني-الذي نعتقد أنه الحكمة الأساسية في وجود المسرح-وبذلك فان نتائجها تصبح كلها محصورة في تجديد الشكل المسرحي.

ماكس راينهاردت:

ولقد تكاملت هذه الحركة المعادية للواقعية، الدعية إلى مسرحة المسرح-أو اعتباره ظاهرة قائمة بذاتها، لها لغتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية، بصرف النظر عن أية علاقة موضوعية مع الحياة الاجتماعية-بمسيرة ماكس راينهاردت، الذي ورث مسرح الدوتش Deutsches Theatre ببرلين عن أستاذه الأول أوتوبراهيم، ليمارس فيه كل النزوات التي يمكن أن تخطر على بال مخرج يستعرض عضلاته باللجوء إلى كافة عناصر النجاح الجماهيري، دون اعتبار لمدرسة أو أسلوب أو منهج. لقد بدأ راينهاردت حياته المسرحية ممثلا في مسارح فينا بالنمسا في العقد الأخير من القرن

التاسع عشر، ثم عاد إلى برلين ليعمل في كباريه «الضوضاء والدخان»، وفي عام 1906، وهو في الثلاثة والثلاثين من عمره، نجده مدير المسرح الدوتشي، حيث يسعى إلى إغراء الجماهير بكل الحيل المسرحية. فقد لجأ إلى استغلال كل الاكتشافات الميكانيكية في خشبة المسرح: لعب بالإضاءة وبالألوان، واستعمل أغلى الأقمشة وافخر الإكسسوارات، كما لعب بالأعداد الضخمة التي يدفع بها إلى خشبة المسرح [28]، ولقد كان شيئا طبيعيا أن تخلب هذه الألاعيب ألباب الجماهير، لسبب واضح ومنطقي، هو أن أعداء الواقعية لم يطرحوا للجماهير بديلا موضوعيا. ولقد أخرج راينهاردت في مسرح الدوتش أعمالا معاصرة لهوفمانستال [29] وبرنارد شو، ولكنه وجد في شكسبير فرصته الكبرى، لا ليطرح تفسيرات جديدة، بل ليستغل الإمكانيات الواسعة التي يمنحها شكسبير للمخرج في أعماله (راجع مثلا الفرص الضخمة التي يمنحها نص مثل «حلم ليلة صيف») [30].

لقد استثمر راينهاردت كل إبداعات آبيا وكريج، بل أنه لجأ أيضا في بعض أعماله إلى اتباع مدرسة الواقعية التاريخية التي ابتدعها آل ينجن-لا سعيا إلى هدف تحقيق الواقعية، بل بهدف الابهار، وفي هذا السبيل أيضا فقد اخرج في سالزبورج بالنمسا نصا من النصوص الدينية التي يرجع تاريخها إلى القرون الوسطى بعنوان جيدرمان Jedermann قدمه على المدرج الخارجي لكاتدرائية سالزبورج، مستعملا جميع الشوارع المحيطة بالكنيسة، وموصلا الحركة المسرحية إلى المذبح في قلب الكاتدرائية، ومستعملا جميع الأدوات الخاصة بالطقوس الكنسية. لقد كانت عروض راينهاردت دائما أعيادا ومهرجانات مسرحية، لجأ فيها إلى استغلال كل الوسائل المسرحية: كان ساحرا وخيالا واسعا، وكان أيضا يتمتع بإحساس صادق بأصول اللعبة التجارية في المسرح، ولكننا إذا استعرضنا برنامج أعماله المسرحية فسنكتشف انه لا يقوم على وحدة في الخطة أو في المنهج، ذلك أن الأساس في اختياراته لم يتعد الرغبة الذاتية في استعراض مواهبه الإخراجية، وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نتحدث عن مواهب راينهاردت، ولكننا لا نستطيع أن نتحدث عن أسلوبه، ومع ذلك فقد سجل انتصارات كبيرة سجلت اسمه بحروف ذهبية في تاريخ المسرح، ولكنها انتصارات تحسب في النهاية لتقنيات الإخراج، ولا تحسب في «تاريخ الإخراج»، والدليل على ذلك أن تاريخ المسرح

الألماني لم يحتفظ له إلا بفضيلة حب الماكينات المسرحية، وتقديس السلطة المطلقة لحق المخرج في السيادة على العرض المسرحي.

لذلك فلقد اعتبره مؤرخو المسرح من دعاة الرومانتيكية الجديدة، وسرعان ما انهارت فكرته «التحليلية» عن المسرح أمام المخرجين «التركيبيين» من اتباع كريج وأبيا وفوخس،-من أمثال ليوبولد جسنر، ولكن ذلك لن يتحقق إلا في أعقاب الحرب العالمية الأولى وفي إطار الحركة التعبيرية أولا، ثم في مسرح ما بين الحربين العالميتين، وسنأتي لكل ذلك فيما بعد.

3 التعاهد بين المسرح والأدب

تقديم

إذا كانت الطبيعة قد جاءت لتعالج المسرح من الانهيار العظيم الذي أصابته به الرومانتيكية فان الطبيعية نفسها قد قادت المسرح إلى انهيار جديد- الأمر الذي يعطي الثورة تيار الدعوة إلى الشعر والسحر، وبوجه خاص آبيا وكريج، الشرعية الكاملة في استدراك الحال. ولكن جهود أصحاب هذا التيار لم تنجح في إعادة التوازن إلى المسرح، ذلك أن الطبيعية كانت قد استشرت وقادت الفنانين المسرحيين إلى لعبة البحث عن النجاح الجماهيري بأي ثمن، حتى ولو كان على حساب القيم الفنية، فلقد حلت محل الضربات الرومانتيكية التي كانت تخلب لب الجماهير ضربات أخرى وليدة تيار الطبيعية، وفي مقدمتها إبهار الجماهير بمطابقات العرض المسرحي للواقع الحي (شريحة الحياة..).

هذا، بالإضافة إلى أنه إذا كان تيار الطبيعية قد وجد في روسيا استجابات في أدب المسرح (جوركي وأنطون تشسيكوف)، فانه في فرنسا وغيرها من بلاد أوروبا، لم يستطع أن يلاحق المسرح العامل بما يكفي من النصوص الأدبية.. أما التراث الكلاسيكي العظيم فقد انزوى نهائيا، اللهم إلا الجهود الكابية التي كان يبذلها لينييه بو في مسرحه زقاق من أزقة شارع كليشي Rue Clichy في باريس.

جاك كوبو

في هذه الظروف، ظهرت العبقرية الشهيرة لجاك كوبو-المخرج، الناقد، الممثل، المؤلف، الفيلسوف الكاثوليكي المتصوف-ليعلن ثورة من نوع جديد في المسرح الفرنسي، تنتج آثارها فيما بعد في المسرح العالمي.

لقد كتب جاك كوبو، معلقا على الحركة المسرحية في فرنسا، في 15 فبراير1905: «لقد سقط المسرح، حتى ذلك الذي يطلق على نفسه جديا»، إلى الدرك الأسفل، أمام كثير من الاهتمامات التافهة.. فالمخرجون لا يشغلهم أمام أي نص جديد يتناولونه إلا هذه القضايا: هل سيحقق هذا العرض نجاحا تجاريا ؟ ولقد يكون المخرجون مبررين، ذلك أنهم يواجهون مصروفات ثقيلة يعجزون عن تحملها، وبوجه خاص في مواجهة الممثلين «الجشعي»، أولئك الذين ملأهم الغرور الأجوف، هم في الواقع سادة الحركة المسرحية في الوقت الحاضر. النص المسرحي يفقد شخصيته بين أيديهم ويتحول إلى شيء لا معنى له، فهم يعدلون النص، بالإضافة أو بالحذف، حسب أهوائهم الشخصية، ويحولون أحيانا جملة واحدة إلى مشهد كامل [1]، بحيث يوجه النص إلى ما لم يقصد إليه المؤلف.. انهم يعتبرون أنفسهم شركاء للكاتب بينما هم في الواقع سفاحون.. فالحكمة عندهم: المهم أن يبقى الممثلون ويعيشوا، ولا يهم في سبيل ذلك أن تمسخ الشخصيات الفنية..

إن المسرح مهنة شديدة الخصوصية.. «ورجل المسرح» كائن قائم بذاته يمسك بيده سرا خطيرا: المهنة، فإذا تحول إلى عبد لشهواته وطموحاته الدنيوية، وإذا حرم نعمة الإحساس بالجمال، وإذا حكم على نفسه بان يكرر إلى الأبد نفس الحيل المسرحية ويضع على وجهه نفس القناع، ويواصل تقديم نفس النص المسرحي. بعد أن يضعه في إطار ذوق العصر، فلقد انتهى المسرح.والغياب الاضطراري للفنانين يعتبر نتيجة أكيدة للوصول إلى هذه النهاية، والى أنه لم يعد هناك «فن درامي» [2]...

ولد جاك كوبو في باريس في، فبراير 1879، لأبوين من البرجوازية المتوسطة، فقد كان أبوه صاحب مصنع حدادة، وكانت أمه من أعيان الأسر الريفية.

وقد بدا حياته الغنية كاتبا، وهو لم يزل في السابعة عشرة، عندما كتب محاولته المسرحية الأولى، التي قدمها زملاؤه من طلبة مدرسة الليسيه

كوندورسيه على «المسرح الجديد» واحتفى بها الناقد الكبير فرانسسك سارسي F. Sarcey فكتب عنها في جريدة التامب Le Temps أنها «بداية لتيار جديد في المسرح». ثم واصل دراساته في الأدب والفلسفة بجامعة السوربون Sorbonne وبدأ يتردد في ذلك الحين على مسرح أندريه أنطوان، وعلى مسارح التيار الجديد، بوجه خاص مسرح الروائع الذي يديره لينييه بو.

ولقد كان كوبو يبدو في هذه المرحلة أقرب إلى اعتناق مهنة «الكاتب»، وبوجه خاص «كاتب المسرح» وقد بدأ بالفعل ينشر بعض الموضوعات في مجلة الأدباء الشبان المهجر «L'Ermitage» كما بدأ يلتف بمجموعة بارزة من الكتاب الشبان، ثم نجده مديرا للعرض في صالة الفن الحديث، ولكنه مع ذلك يواصل الكتابة، ويهتم بصفة خاصة بالنقد المسرحي، بل انه يصبح من أشد النقاد قسوة وهجوما على مظاهر الانحراف في المسرح الفرنسي.

وفي 1910 يقدم له «مسرح الفنون <Theatre des Arts إعدادا لقصة دستويسفكي «الاخوة كارامازوف» شاركه فيه أحد زملائه في الدراسة، ويحقق العرض نجاحا مدويا، ويسجل له النقد أنه استطاع بحذق أن ينقل عالم دستويفسكي في عمل مسرحي محبوك في ثلاثة فصول. ولا شك أن كوبو قد أراد أن يعطي تطبيقا لمعتقداته المسرحية من خلال هذا العمل الأدبي، الذي يقوم أساسا على قصة واقعية شديدة التركيب، فجاءت صياغته في إطار الدراما البرجوازية التي تحكم عصره، ولكن مع تطبيق كل المقاييس والمبادئ الكلاسيكية ؟ ولقد كان المسرح يحتاج إلى النزعة الكلاسيكية عند كوبو، كالأدب تماما. وكان كوبو في نفس الوقت يبحث عن أسلوب، وكان يبحث عن مكانه الحقيقي في المسرح، فوظف في سبيل تحقيق الهدفين كل قواه، وكل ذكائه. وفي سنة 1913 يتخذ جاك كوبو قراره بإنشاء مسرح الفييه كولومبييه Vieux Colombier ليجمع تحت إدارة رجل واحد، فرقة من الشباب الموهوبين، المتحمسين، الذين يتجهون إلى عالم الفن، دون أن تلهيهم المنافع الشخصية. هذا الرجل الواحد، من وجهة نظر كوبو، هو المخرج الفنان، المبدع. ولعلنا أن نستطيع إلقاء مزيد من الضوء على اتجاهات كوبو الإبداعية من خلال استقراء هذه الكلمات من خطاب كتبه إلى أحد معاونيه المفضلين، لويس جوفيه-Louis Jouvet الذي سيكون له أيضا مكان بارز في تاريخ المخرج

المعاصر: «أود لو أضع جميع الكتب في خزانة أغلقها وأضع مفتاحها في جيبي، لأمنعك من استعمالها (هذا أمر يزعجك، أليس كذلك ؟..).. وأما علوم الماضي فسأمتصها أنا، وسأوجهها أنا، وسأوضحها وسأنقلها إليك شيئا فشيئا، بشكل طازج، وحديث، وبإيحاء من العلم غير المنشور الذي وهبني إياه الله. ولست أريد بدائل للمسرح الموجود، ولكني أريد إبداعا جديدا، حياة جديدة».

ولقد كان كوبر يهدف في الحقيقة إلى عالم جديد-بعيد عن الطبيعية والتجريدية والتعبيرية [3]، عالم يقوم على الفهم الحقيقي للعلاقة يبن الكاتب والمخرج في المسرح المعاصر: «يجب أن نسلم بان إبداع عمل مسرحي في كلمات، الخراج هذا العمل على المسرح، عن طريق ممثلين أحياء، ليس إلا مرحلتين لعملية فكرية واحدة..» هكذا «كتب كوبو، ليذكرنا بان ايسكيلوس، وشكسبير، وموليير، كانوا عنوانا في الماضي لهذه الوحدة الإبداعية في العمل المسرحي. ولكنه يستدرك».ولكن الكاتب في أيامنا قد تنازل عن أداء السيادة. «وكان يعني بلا شك الحرفة المسرحية» ولهذا فلا بد أن يرعى المخرج هذا الجانب، لأنه متخصص في وسائل وطرق التفسير.»».

لقد توصل كوبو بحاسته الأدبية ربما، إلى أن الشاعر هو الأصل والحياة في عالم الدراما، وأراد أن يعيد التوازن بين شطري العملية الإبداعية، الكاتب الشاعر، والمخرج الشاعر، بعد أن اختل الميزان بفعل شطحات كريج وآبيا، وهذا التوازن في ذاته يعتبر عودة إلى الأصول الكلاسيكية التي تذكرنا بوحدة الإبداع في المسرح الأفريقي، مع فارق وحيد، هو أن المبدع هنا شخصان لا شخص واحد الأمر الذي يقتضي وضع حدود قانونية وأخلاقية جديدة لتحديد سلطات المخرج في مواجهة إبداع المؤلف، وهذه هي المرة الأولى في تاريخ المسرح المعاصر لطرق هذا الموضوع [4] منذ أن تم تقسيم العمل المسرحي بين الاثنين في المسرح الروماني-ولهذا فانه يضع لهذه الحدود تشريعا دقيقا: «يجب على المخرج أن يكتشف روح الوحدة الأساسية للدراما، وأن يجسد إيقاعها في عمله.. ويجب عليه أن يكون أمينا ومتواضعا، وناضجا، وحساسا. والمخرج لا يبتكر أفكارا، ولكنه يكتشفها. إن دوره أن يترجم الكاتب: أن يقرأ النص، وأن يحس إيحاءاته، وأن يتملكه، تماما كما أن الموسيقي يقرأ النوت الموسيقية ويغنيها بمجرد النظرة الأولى».

ولقد أدى هذا الموقف المتحيز للكاتب من كوبو إلى اتهامه بأنه صاحب اتجاه أدبي، غير أن هذا الاتهام لا يستند إلى الحقيقة، فتحيز كوبو إلى نص الكاتب لم يكن تحيزا أدبيا، لقد نظر كوبو إلى النص الأدبي نظرة مسرحية، ولكن من زاوية جديدة. إن الحلول التي وجدها أدولف آبيا في التعريفات الموسيقية، وجدها كوبو في النص الدرامي نفسه، فالنص الدرامي من وجهة نظره يتضمن « .. المساحات الزمنية، والحركة والرتم، وكل العناصر التي يبحث عنها آبيا في الموسيقى، والنص الدرامي أيضا يتضمن، كالموسيقى، التصورات المكانية.»..

لقد اكتشف كوبو اقتصاديات مسرحية، توازي الاقتصاديات الدرامية الأدبية، وتوصل بذلك إلى أسلوب عرض مترتب على الأسلوب الأدبي ومتفق معه. [5]

معمل الفيية كولومبييه

رأينا فيما مضى أن معظم الرواد المسرحيين الذين قاموا بثورات تشكل خطوطا رئيسية في تاريخ المسرح كان دافعهم في الواقع الرغبة في الدعوة إلى شكل فني معين (تاريخ الثورات المسرحية منذ الدوق مييننجن حتى آبيا وكريج)، ولكن الدافع عند جاك كوبو كان الثورة على ما آل إليه المسرح في باريس من سوقية وتسول وتجارية، دون أن يكون واضحا لدى كوبو نفسه ما يجب أن يستحيل إليه حال المسرح.

لقد كان يدعو إلى قيم أخلاقية وفنية عامة يؤدي التمسك بها إلى تغيير حال المسرح، ونقله من القاعدة التجارية الاستهلاكية إلى قاعدة جمالية أخلاقية صحية. يقول كوبو.. «إن الإحساس الذي يدفعنا ويشدنا ويلزمنا، والذي نرى أنفسنا مسوقين إلى الاستجابة إليه هو السخط على حركة التصنيع الجامحة التي تجرد مسرحنا يوما بعد يوم من جمهوره المثقف، السخط على وقوع معظم هذه المسارح في يد حفنة من هواة المال تعرض كجارة فاضحة، حتى في المسارح التي كان يجب أن تحفظ عليها تقاليدها العريقة شيئا من الخجل: التمثيل السيئ في كل مكان، والمضاربات التجارية، والخداع، والمزادات الدنيئة، وكل أنواع الاستعراض الشخصي التي تعجل بمسرحنا إلى النهاية. ولكن هل يكفي الاحتجاج. اننا لم نبد إلا بعض

الاحتجاجات التي لا تنتج ثمرة ما.. ليس يكفينا اليوم أن نكتب أعمالا جيدة قوية، فأين تجد هذه الأعمال استقبالا حسنا ؟ هل ستلتقي بممثلين وبجمهور ومناخ عام يقيمها ويحلها محلها السليم..؟

كل هذا يدعونا إلى أن نقيم مسرحا جديدا، على قواعد مسرحية جديدة لم تستهلك، تنتظم من الكتاب والممثلين والمتفرجين أولئك الذين يتشوقون إلى إعادة الجمال والصحة للعرض المسرحي. ربما يأتي اليوم الذي تتحقق فيه هذه المعجزه. عندئذ يتفتح أمامنا المستقبل وهو الذي يجب أن نتشبث به، لأننا لا نأمل شيئا من الحال الذي وصل إلى المسرح اليوم.

إذا كنا نرغب حقيقة في أن نعيد إلى المسرح الصحة والجمال والحياة النظيفة، فإننا يجب أن نهجر كل ما تسرب إلى من الفساد: في الشكل والمضمون، وفي الروح وفي الأخلاق».

هذه الكلمات. تلقي الضوء الكافي على أزمة كوبو كرجل مسرح لقد امتلأ كوبو إيمانا مطلقا بعظمة المسرح، تلك العظمة التي يستمد منها المسرح خلوده.

لقد وجد نفسه وجها لوجه أمام ذلك الكيان المجهول لفن الدراما، ذلك الكيان الذي يمزق كل من يكتشفه ويحس نحوه بذلك الإيمان المطلق، وجد نفسه أمام حقيقتين كلاهما واقع، فمن ناحية ذلك التراث الإنساني العظيم من قمم الأعمال المسرحية التي احتلت وساما خالدا في تاريخ مدنية الإنسان. ومن ناحية أخرى تلك الأعمال التخريبية، وتلك العفونة التجارية، وأضواء الموضات المتقلبة، وانحطاط القيم، وأخيرا سيطرة بعض الشلل النفعية على مصائر المسرح. على أن انحياز كوبو إلى فكرة الروح العظيمة النابعة من ذات المسرح ومن تقاليده، وعدم استعداده للمهادنة في القيم الفنية العليا التي يحلم بها، قد أبعد كوبو بطبيعة الحال عن واقع الأرض وعن واقع الحياة: صراع أبدي بين الملاك والوحش، حيث الملاك رمز للحقيقة العالية، والوحش رمز لكل ما هو أرضي وسوقي.

وقد يبدو هذا واضحا من تعريفه لجمهور مسرحه المستقبل، يقول كوبو مستكملا بيانه الأول: «إن الجمهور الذي نريده لمسرحنا جمهور قليل محدد، يتكون جانب منه من أولئك الذين يريدون الامتناع عن تشجيع الأعمال

التافهة والانحطاط التجاري في المسرح، والجانب الآخر ينتظم بيئة إنسانية جديدة.. ويقوم أساسا على الخيرة المثقفة، وعلى الطلبة والكتاب والفنانين والمفكرين الذين يسكنون الحي اللاتيني القديم..»

وهكذا يعزل كوبو مسرحه، بهدف البحث في بيئة معملية. ليس هدفها الدعوة أو الإعداد لقوة مسرحية شاملة، بل الإصلاح الذي يتلخص في تأسيس العمل المسرحي على قاعدتين هما الأخلاق والتكنيك، ويواصل كوبو بيانه الإنساني: «اننا لا نحس الحاجة الإيمان ثورة، ولهذا فلقد وضعنا أمام أعيننا أمثلة عظيمة نحتذيها. ولا تعتقد في مفعولية تلك التعريفات التي تولد كل شهر.» [6].

لم تكن عند كوبو خطوط واضحة لما يهدف إليه، وكل ما كان يهمه هو تغيير القاعدة ووضع قاعدة أخلاقية وغنية، ثم يبدأ البحث، وقد يصل.. ثم يواصل كوبو بيانه الإنساني: «نحن لا نعرف ماذا سيكون «مسرح الفن». ولذلك لن نعلن عن أنفسنا اتجاها ما. اننا نريد فقط أن نقضي على تفاهات المسرح المعاصر.. وعندما نؤسس مسرح الفييه كولومبييه فإننا إنما نعد منارة وملجأ للمستقبل، لن نحاول أن نخضع الكلاسيكيين العظام كراسين وموليير لموضة العصر كما يفعلون.. إن عملنا إذا وفقنا لتحقيقه.. لن يتأتي إلا بعد دراسة عميقة تشريحية للنصوص». لهذا فقد اختار أعضاء فرقته كلهم من الشبان الذين لا تشغلهم نوازع الشهرة، ولا الغنى السريع، وإنما يهبون أنفسهم لقداسة الفن. ومن أول يوليو الإيمان أول سبتمبر1913 يأخذ كوبو شباب الفرقة وينزح بهم الإيمان أعماق الريف تحت إشرافه خمس ساعات يوميا في دراسة النص الأول، ومن أول سبتمبر يعودون الإيمان باريس ليستأنفوا التدريبات لمدة شهر ونصف على المسرح بالملابس والديكور، ويفتتح الفييه كولومبييه في 22 أكتوبر 1913. ومن بين هؤلاء الشبان العشرة الذين بدء بهم كوبو جولته الأولى شارل ديلان Charles Dullin ولويس جوفيه Luis louvet. ويستمر مسرح الفييه كولومبييه موسمين كاملين، وينجح في اجتذاب جانب كبير من المثقفين والمفكرين، ثم تتفجر شرارة الحرب العالمية الأولى في أغسطس 1914، فيتوقف نشاط المسرح مؤقتا، يسافر كوبو الإيمان إيطاليا ليلتقي في فلورنسا بجوردون كريج ويزور مدرسته النموذجية، ويكتشف من خلال مناقشاته مع كريج ومن

خلال استعادته لتجربة آبيا، الطاقة الحية الفعالة في المواد المسرحية.

ومن هنا يتفتح أمام جاك كوبو مجال الصراع بين الأدب وفن المسرح، وتتفتح له حقيقة شكوى رجال المسرح في فترات مختلفة، من عدم إدراك كتاب المسرح لامكانية التعبير الضخمة التي تقدمها لهم خشبة المسرح، بما تتضمنه من فنون انتقلت معها منذ ما قبل الميلاد.. ولعل هذا الميدان الفكري الجديد هو الذي حمل جاك كوبو على أن ينفذ في 1916 مشروعا كان يحلم به منذ بداية نشاطه. فافتتح مدرسة الممثل Ecole du Comedien لتكون معملا للتجريب يبحث فيها مع تلامذته القضايا التي تشغله، وبوجه خاص قضية المصالحة بين أدراك والمسرح، يبحث بوجه عام عن لغة جديدة لتجسيد الوجود. وبطبيعة الحال يقع كوبو فيما يقع فيه أي مجرب بالضرورة إذا لم تكن تجربته قائمة على أسس علمية وإنسانية واضحة، وعلى أرض مخططة مقدما: يقع في الارتجال. وفي التقريب، الأمر الذي يدعوه إلى الاستجابة إلى دعوة لإلقاء، المحاضرات في أمريكا. فيسافر في 3 يناير 1917.

وتنجح محاضرات كوبو في أمريكا إلى درجة توحي إليه بتأسيس مسرح فرنسا في نيويورك فينتهز فرصة وقف النشاط المسرحي في فرنسا بسبب الحرب.. ويدعو إلى نيويورك فرقة «الفييه كولومبييه» لتواصل ما انقطع من نشاطها لمدة عامين، تحاول خلالهما المحافظة على نظمها الجادة ومثاليتها، وتشق الفرقة طريقها بصعوبة وسط التنظيم المسرحي التجاري في نيويورك.

ولا شك أن هذين العاملين كانا من أهم مراحل تجربة كوبر التطبيقية، وبوجه خاص تيقنه من صحة طريقة التجربة والاكتشاف ووجوب العمل بها.

ومع نهاية الحرب الأولى تبدأ الفرقة مرحلتها الثانية في باريس، وهي بالنسبة لكوبو مرحلة البحث عن أسلوب. ولكن المسرح لا يفتح أبوابه هذه المرة في نفس المكان الذي عمل فيه سنة 1913. صحيح أن المسرح الجديد يميزه نفس العرى، ولكنه يتميز بإضاءة متطورة، (وكان لوي جوفيه قد أحضر معه من أمريكا بررجكتوارات تتغير ألوان إضاءتها أوتوماتيكيا) ولكن عنصر التجديد الهام في المسرح الجديد هو المنظر المعماري الثابت، المشهور، الذي شيده جاك كوبو ليحقق من خلاله ما انتهت إليه تجاربه عبر

هذه السنين في طريق المصالحة بين أدراك والمسرح. وهو منظر مفتوح تماما على الصالة، وهدفه الأول تبديد الخداع الذي كانت تهدف إليه المسارح على الطريقة الإيطالية. فالراسب [7] قد ألغى، لأنه حاجز مادي بين الممثل والجمهور. والمشايات ممتدة من خشبة المسرح حتى تخترق صفوف الجماهير. وعندما يزاح الستار الشفاف الذي يخفي وراءه المنظر، يكشف عن جدران وحوائط، ولا يلقى حدودا فاصلة بين جزئي الدار الذين يستحيلان إلى كتلة واحدة تحتل مقاعد الجمهور الجزء الأكبر منها، ويحتل المنظر المعد للتمثيل الجزء الآخر، وهذا الجزء عبارة عن قاعدة من الأسمنت عليها حوامل بسيطة لتعليق ستائر أو شاسيهات، وفي المؤخرة بناء ثابت عبارة عن قوس معماري ينبع منه وحوله سلمان روعي في بنائهما انعدام التماثل (السيمترية) يوصلان إلى مستويات رأسية مختلفة تمكن من تطوير العرض التمثيلي في المستوى الرأسي..

وهذا المنظر الثابت يقابل في المعمار الحديث، العمارة التي تستجيب لمقتضيات وظيفتها، وهو يؤدي الوظيفة التي رسمها كوبو للمسرح. إحلال الممثل في الفراغ محققا أوضاعا هندسية وإيقاعا متغيرا، معالجا بذلك ما كانت تؤدي إليه المناظر من شرود ذهن الجماهير.

والمنظر الثابت الذي ابتدعه كوبو يسمح بتغيير لا محدود عن طريق إضافة أو حذف براتيكابلات أو جدران أو أبواب أو بلكونات أو أسقف، ويقوم الإكسسوار والأثاث بتحديد مكان الحادثة الدرامية بشكل مكثف، وهو بطبيعة الحال بعيد كل البعد عن الصورة الطبيعية لبيئة الحادثة، وبعيد أيضا عن محاكاتها، ويكتفي بمجرد الإشارة إليها دون اللجوء إلى أي وسيلة أخرى عدا ما ذكر (أثاث وإكسسوار) كاليفط والإعلانات مثلا، التي لجأ لها المسرح الاليزابيشي. بهذا توصل كوبو إلى الشخصية الموحدة لكل الوسائل المسرحية التي نبهت إليها تعاليم آبيا وكريج، بشكل جعل المسرح يستفيد من ابتكارات الأستاذين، دون أن يميل العرض المسرحي إلى عالم تشكيلي (كل هدفه خلق النبض الشعري في جو يموج بالألوان الصوتية والضوئية والحركية، بصرف النظر عن النص)[8]. لقد دفع كوبو هذه الابتكارات خطوات واسعة نحو تقييم الكلمة، فألف بين سحر المسرح وفنونه، وسحر النص.

وقد كان كوبو يتناول النص بدراسة تبدأ من تحليل الكلمة خلال كل مدلولاتها، وعلاقتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات، ليبعث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية التي تحيلها كائنا حيا يستمد حياته من حياة الممثل ومن سحر الوسائل المسرحية المبسطة.

ولقد كانت ثقافة كوبو أوسع وأعرض بكثير من أن تستسلم لطريقة واحدة أو لأسلوب واحد، ويبدو أن هذا هو السبب الرئيسي في الأزمة الروحية التي انتابته بعد عامين من الافتتاح الثاني. وكان حلم المدرسة المسرحية المثالية ما زال يراوده، فأسس في سنة 1921 مدرسة التخصص التابعة لفرقة الفيية كولومبييه. وعهد بإدارتها إلى جول رومان Jule Romains وكان هدفها تخريج ممثلين وكتاب مسرح وفنيين، وكانت برامجها تقوم على تلقين الأصول النظرية والعملية في كل فروع المسرح لكل العاملين به. ولم تكن تقف عند الحدود النظرية لأبسط المسائل، بل تتعدى ذلك إلى التطبيق العلمي في صناعة الديكور والملابس المسرحية والأقنعة، بغية تحقيق المستوى العلمي والحرفي المثالي لرجل المسرح، فنانا كان، أو فنيا حرفيا. ولعل تخطيط كوبو لهذه المدرسة المهنية لمسرح الفييه كومولبييه L'Ecole professionelle du Vieux-colombier يجسد لنا الطموح اللانهائي في سعي الأستاذ إلى جهاز بشري مثالي لمسرح مثالي: لقد أراد أن تقوم المدرسة بتكوين ممثلين، وكتاب مسرح، وفنيين، ولهذا فقد كان المنهج يتضمن الأدب وفلسفة الأدب، والموسيقى، والفنون التشكيلية-والديكور والأزياء بوجه خاص- والإضاءة، بل انه استدعى كبار كتاب المسرح وفلاسفته لإلقاء المحاضرات المتخصصة في كل الفروع على الجمهور والطلبة، ونحن نجد من بين هذه المحاضرات ما يمكن أن يحقق مستوى عاليا من التخصص الدقيق: ستة دروس عن «الفن والمهنة والنقد» يلقيها البرت تيبودي Albert Thibaudet، أربع دروس عن «ا لتقدم في دراسة القلب الإنساني» يلقيها جاك ريفيير Jaques Rviere ثم يحاضر أندريه جيد Andre‘ Gide عن «فن القصة»، وبول فاليري Paul Valery عن «الشعر الخالص في القرن التاسع عشر» وجيل رومان عن «الشكل والمضمون في الدراما». وغيرهم كثير.. لقد كان كوبو يحب أن يرى في الممثل عازف كمان بارعا، يعزف من ذاته، فذاته هي آلته الموسيقية، ولهذا فان تكوينه يجب أن يرفعه إلى هذا المستوى الفني: عقلا، وجسما،

وثقافة، وقدرات تقنية، وخلقا أيضا». فالممثل يجب أن يكون قادرا على فهم الأساليب ومعناها ومبناها، ويجب أن يكون قادرا على إغناء شخصيته بكل العلوم، وأن يكون مليئا بالفنون الدرامية. وبقدر اكتساباته العقلانية يجب أن يكون صاحب قلب نابض وحساس، ليس فقط قبل فنه، بل قبل الإنسانية.

ولقد أحاط كوبو المدرسة كذلك بسياج قاس عزلها عن بيئة الاحتراف، وبالكاد كان يسمح للطلبة بالعمل على خشبة مسرح الفييه كولومبييه [9]. ولكي يتخرج الطالب من المدرسة ممثلا كاملا فقد كان يدرس بالإضافة إلى ما سبق ذكره من مواد: غريزة التعبير الدرامي في الإنسان وطرق تطويرها عن طريق الارتجال، والتخيل، والتحليل.. الخ، وأنواعا شتى من الرياضات البدنية. والرقص، والاكروبات وفنون السيرك. لقد طمح كوبو نحو المطلق، نحو المستحيل، الذي يحاوله حتى يومنا هذا كل رجل مسرح يحب المسرح. ويحب الإنسانية في المسرح، وكان في ذلك متناقضا أشد التناقض مع مجتمعه، كأي رسول خير يطلق صيحة تهدم أوجه السوء لتحل محلها أوجه الخير. وكأي رسول خير كان طموحه إلى المطلق يخفي عنه الحقيقة المرة للحياة. وكان شيئا طبيعيا أن ينمو التناقض بينه-وهو غارق في طموحه ومثاليته-وبين معاونيه وتلامذته وأحبائه، ممن أرادوا أن يحققوا توازنا ما بين مثالية النزعة وواقع الحياة ؟ !.. فهجره شارل ديلان، ولويس جوفيه، وهما من أقرب معاونيه، كما هجر جيل رومان نفسه إدارة المدرسة، في الوقت الذي حقق فيه المسرح والمدرسة حدا كبيرا من النجاح الفني والأدبي، ولكن النجاح الفني والأدبي من وجهة نظر الخوارج ليس كل شيء: هنالك الجمهور العريض، وهنالك الجانب الاقتصادي الفردي بوجه خاص، وهما أيضا يشكلان عناصر هامة في نجاح الفنان المسرحي [10]..

وكانت النتيجة الحتمية لهذا الصدع أن جاك كوبو قرر مختارا إغلاق مسرح الفييه كولومبييه في 1924. وأعلن اعتزاله بقصد الهجرة إلى «أرض جديدة» وكانت هذه الأرض الجديدة، مدرسة جديدة افتتحها في الريف، في قرية من مقاطعة بورجوني Bourgogne، اختار لها ثلاثين تلميذا. ولكن أزمة كوبو تتفاقم، والتلاميذ يكونون فرقة جوالة في مدن وقرى المقاطعة يطلق عليها فيما بعد «أتباع كوبو» Les Copiaux.

كوبو والمسرح المعاصر:

إن المناخ الروحي الذي زرعه كوبو في المسرح الفرنسي لم يعد قائما اليوم، فلقد ذهبت الأجيال الجديدة تبحث عن طرق أخرى، ربما لا يعارضون وصاياه، ولكن مشاغل حياتهم وارتباطهم لقضايا أخرى مختلفة-نابعة من ضرورات عصرهم-قد أبعدتهم بشكل كامل عن طريق جاك كوبو.

لم يعد جاك كوبو الأب الروحي للمسرح الفرنسي المعاصر، فما هي الأسباب، رغم التسليم الكامل بأن اتجاهه هو الاتجاه الجديد بالمسرح، وبأنه مؤسس المسرح الفرنسي فيما بين الحربين ؟.

وقبل أن نبدأ البحث يجب أن نسلم بتأثيراته التقنية والجمالية التي طبعت الأجيال المتعاقبة بعده، ولكننا يجب أن ننبه أيضا إلى أن نقطة الارتكاز في تعاليمه كانت تتمثل في اتجاهه الروحي، وهو أمر يصعب تطبيقه، بل ونكاد نقول يستحيل، في ظروف اجتماعية أصبح الاقتصاد فيها هو السيد بلا منازع، وأصبحت الدعوة إلى التصوف والى الروحية في ميدان الفن ضربا من ضروب السذاجة.

ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نسجل له عديدا من المساهمات الإيجابية في تطوير المسرح المعاصر من بينها:

1- إرادته وجهوده المتواصلة لإحلال فنون المسرح (فن الأدب وفنون العرض) في مكانة عالية من الإتقان، دفعت به إلى النجاح في تطوير كل عناصر الفن الدرامي وخلق وحدة عضوية بينها: لقد أخضع النص، وأداء الممثل، والديكور، والإضاءة المسرحية، والإخراج، والإدارة المسرحية، لقاعدة البحث العلمي والفني الدقيق، بغية استلهام التجربة الشخصية لجميع المشاركين في العرض، ودفع الجميع نحو الحد الأقصى من الإتقان.

2- أدى هذا المنهج إلى إخضاع كافة تفاصيل العرض المسرحي لإرادة إنسانية وفنية وفكرية واحدة، يتحتم على الجميع طاعتها، توصلا إلى الوحدة المنشودة في العمل الفني.

3- أعاد كوبو إلى المسرح ضميرا جديدا. لقد وقف ضد الخداعات والاغراءات السطحية، وحارب الاتجار الفني، ووقف وقفة دموية ضد المسرح الاستهلاكي، أو ما يسمى بالبوليفار Boulevard فأحيا بذلك تراثا غنيا من المسرح الإغريقي والروماني ومن عصر النهضة، بالإضافة إلى نتيجة إيجابية

أخرى، هي تشجيع الكتاب الجادين على العودة إلى الكتابة، كما ترتب على هذا أيضا التفاف الجماهير العريضة حول مسرح الفييه كولومبييه، لقد تغيرت بالفعل الأخلاق المسرحية.

ولا شك أن صفوفا عريضة من فناني المسرح، مخرجين وممثلين وتشكيليين، في فرنسا وأوروبا، قد اتبعوا تعاليم كوبو لفترة كافية، فأعادوا إلى المسرح ضميره وطهوريته في مساحة كبيرة من العالم.

4- استطاع كوبو-من خلال تفتحه على التجربة واستقرائها، ومن خلال عدم التزامه بفكرة مسبقة-أن يوائم يبن إيجابيات المذهب الطبيعي وإيجابيات الاتجاه التشكيلي (المسرح مسرحا آبيا وكريج) بحيث أصبحت كافة الإمكانيات المسرحية متحررة تماما من النظرة الضيقة لأصحاب المذهب الطبيعي.

5- توصل كوبو من خلال جهوده المكثفة إلى صياغة عرض مسرحي يتميز بالهارمونية الكاملة، الناتجة من رهافة الإضاءة، وهارمونية الأصوات، وإيقاع الحركة، وإيحاء الديكور ببساطته وجماله، وبوجه عام فقد استطاع كوبو أن يقترب بالعرض المسرحي من أبواب الشعر والسحر، دون أن يهمل تشريح الكلمة وإيصالها إلى المتفرج بشكل يجعله يحس فعلا بأنها كائن حي. إجمالا استطاع أن يوفر للجمهور متعة «الرؤية» ومتعة «الاستماع» وان يضيف إلى ذلك متعة «الفهم».

كوبو في دراساته من المخرج المعاصر [11]:

إن كل عمل يختار للعرض المسرحي، يحتاج إلى الإخراج. وحيث أن هناك نوعيات. مختلفة من الدراما، فلا بد أن يكون هناك أسلوب منهج معين يناسب كل نوعية من هذه النوعيات، ولا بد أن يكون هذا الأسلوب وذلك المنهج، نابعا من الطبيعة الذاتية لكل مخرج.

والإخراج، هو مجموعة العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي أن ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق، إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح. (وكأي عمل فني فان الإخراج يتردد يبن الواقعية والخيال). فالواقعية تدفع إلى خشبة المسرح ببعض تفاصيل الحياة وهي ترنو إلى جعلنا نصدق أن ما نراه هو عجينة من

العالم، إنها توحي إلينا بشيء من التصديق (make-believe) الذي يوحي به إلينا فن المصور، والمهندس المعماري، ومصمم المناظر، وهم يحاولون إيهامنا بالمباني الضخمة، والشوارع والميادين، والظواهر الطبيعية العظيمة: السهول، والجبال والبحر، والسماء. انهم يحاكون غروب الشمس، وبزوغ القمر، وهبوط الليل، أو صعود أشعة الفجر، ويصورون الموج الهادئ، والفيضان العارم، والحريق، وحركات الجماهير، ومعارك الجيوش، والواقعية تطمح الهادئ أن ترينا السفن على قمم أمواج البحر، والقطارات وهي تنهب الأرض، والطائرات وهي تشق أجواء الفضاء.

أما الخيال، فانه يقدم لنا الأشياء التي يحلم بها عادة عقل الإنسان، يقدمها لنا كما لو كانت حقائق نلمسها بأحاسيسنا: المخلوقات الخيالية والأسطورية كالعفاريت والأشباح والآلهة والآلهات (في الأساطير الإغريقية والآسيوية مثلا) وعالم الجنيات. إن مناخا كالحلم يلف هذه الأشياء، وأن الأرض التي تسكنها لتتغير أمام أعيننا.

والمسرح اليوم غني بالإمكانيات التي لم تكن متاحة للمسرح القديم، والفضل فيها يرجع الهادئ مصممي المناظر الإيطاليين في عصر النهضة، حيث استعملت في عروض الباليه والبانتوميم والأوبرا. وقد تطورت هذه الإمكانيات في عصرنا بفضل التقدم في الميكانيكا والكهرباء، ذلك التقدم الذي أتاح لنا المسارح الدوارة، ومسارح المصاعد، والسيكلوراما. ومركزات الضوء من كافة الأنواع والقدرات. ولكن هذه الإمكانيات قد استثمرت بشكل سيء، إلى درجة جعلت فن المسرح يتحول الهادئ لعبة ميكانيكا تفاجئنا بالعديد من المفاجآت والضربات المذهلة. ونحن نوافق على أن استعمالها في المسارح الاستعراضية أمر مشروع ويهيئ لمثل هذه العروض الجو المناسب، ولكنا نخشى أنها أخذت تنقل العدوى الهادئ نوعيات من الدراما أبعد ما تكون عن هذه الألاعيب. ولقد يحدث فيما بعد أن تدخل على هذه الإمكانيات بعض التحسينات التي مكنت لرجال السينما-عن طريق وسائلهم التقنية الخاصة والأكثر دقة وتنوعا وقوة وفعالية-تحويل المظهر الخارجي للحياة الإنسانية الهادئ عالم من الخيال والحلم [12].

والاتجاه الحديث في تصميم المناظر المسرحية هو الهادئ التبسيط الفني، في تأثيرات تصويرية، وفي اختيار العناصر التي تكون الديكور. إن

مصممينا يفضلون اليوم اللوحة التفسيرية الذكية على الصورة الفوتوغرافية، انهم يتجهون الهادئ التأثير، ويهجرون الوصف، ويلجأون الهادئ التخيل لا الهادئ النقل. وهم يعبرون عن الكل بالجزء: شجرة في مكان غابة، وعمود في مكان معبد. ولقد حلت العناصر المؤسلبة محل التفاصيل الفنية التي كانت تحاول في الطريقة القديمة محاكاة الطبيعة (يعني الاتجاه الطبيعي) منافسة بذلك الأحداث الدرامية ومشتتة انتباه الجماهير.

دور المخرج:

كما كانت المسرحية غنية في صياغتها الأدبية، وشاعريتها، وفي محتواها النفسي والعاطفي، كلما كانت تقدم للمخرج فرصة عمل عميق لا يمكن تحديد جماله. وبقدر ما هي عمل عظيم، فإنها غالبا ما تكون بسيطة في الشكل، وأصيلة في الأسلوب. وبقدر ما تتوافر في النص المسرحي هذه الصفات، بقدر ما تطرح على المخرج من قضايا دقيقة ومتعددة.

ودعنا الآن نتتبع المراحل المختلفة لعمل المخرج. انه يتسلم النص من المؤلف وبعد قراءة مبدئية، تبدأ الصفحات الميتة تنبض بالحياة بين يديه. فهي لن تكون بعد رموزا مخطوطة على الورق: إن المخرج يمنح معاني هذه الكلمات كما هائلا من الإحساس الحيوي، فتتحول إلى أصوات تنطق أو تكف عن الكلام بناء على أمره، وإلى إشارات معبرة، والى وجوه مضيئة. وتأخذ الأماكن، والأزمان، والألوان، والأضواء، في الاتضاح أمامه، لتتحول إلى عناصر محددة من العواطف والانفعالات ومن الأحداث.

ثم، في مرحلة متأخرة نوعا، بعد دراسة منهجية للنص، يأخذ المخرج في تعميق كل هذه المعطيات، ولكنه، في اتصاله الأول بالنص، يتبدى أمامه عالم روحي وآخر ملموس، ويأخذ في التشكل.

ويبقى بعد ذلك في ذهن المخرج، وفي مجموع أحاسيسه، شعور عام بإيقاع العرض الذي يبدأ في اكتساب أنفاس الحياة.

ولكن حيث أن العمل المسرحي أحداث درامية بالدرجة الأولى. وحيث أن العمل بالدرجة الأولى هو كائن حي يقوم بالتمثيل فان المخرج يجب أن يسعى بادئ ذي بدء إلى تحديد مكان، وشكل، وأبعاد هذه الأحداث، فإذا كان الحدث يجري في مكان داخلي فان على المخرج أن يحدد الأدوات

الأساسية التي ستستعمل: المقاعد وقطع الأثاث الأخرى والإكسسوارات، أما إذا كان الحدث يقع في مكان خارجي (مفتوح) فان على المخرج أن يحدد هذا المكان وطبيعته وحجمه (يبدأ كوبو أيضا من فكرة أن الفراغ المسرحي فراغ مجرد يسميه المخرج كيف شاء، ووقتما يشاء)، والمخرج بذلك يكون قد توصل إلى التصميم الرئيسي للحركة المسرحية (Staging Plan)، وعلى أساسه سيصمم حركة الممثل وأوضاعه، وكذلك أماكن خروجه ودخوله. دون أن تعيق هذه الحركة انطلاق الأحداث، ذلك أنه في العمل التفسيري للمخرج (وهو صميم وظيفة المخرج) لا بد أن يقترب الممثل أو يبتعد عن نقطة ما في خشبة المسرح، حسب توقيت زمني محسوب، وحسب تطور المواقف المسرحية.

فإذا ما تم تجهيز خشبة المسرح بالحاجات الأساسية اللازمة للأحداث-كما تم التصميم في خطوطه العريضة-وجب أن تنظم هذه الأحداث، فصلا بفصل، ومشهدا بمشهد وحوارا بحوار، حتى أدق التفاصيل. وكما أعد المخرج تصميم المخطط الرئيسي للحركة المسرحية، فانه سيملي على ممثليه الحركات التي يؤدونها، والمسافات التي تفصلهم الواحد عن الآخر، وعلاقة كل منهم بقطع الأثاث والإكسسوار والديكور، والمساحة الزمنية التي يستغرقها حديث كل منهم وسكتاته، والإيقاع الذي يسيطر على كل دخول وخروج للممثل، وتعبيره عن عواطفه وانفعالاته، وبالإضافة إلى كل هذه المتطلبات الخاصة للنص، ومنطق الأحداث، والأوضاع المختلفة على المسرح، ومؤثرات الإضاءة الصوتية، وصدق اللاعبين، والشكل التنظيمي للمجموعات (يتحدث كوبو هنا عن سيمتريه المجموعات). ثم هو بعد ذلك يعتني بوضوح خيوط العرض، والتقرير النهائي للحركة، والأرتام المتغيرة، والهارمونية التي يجب أن تلف كافة العناصر، أو التناغم العام للعرض. ويجب أن تتسم كل خطواته بوحدة الأسلوب. وأن تقودها كلها فكرة عامة واضحة. ولكن عليه أن يحترس من أن تكون هذه الفكرة من نوع الأفكار البسيطة المسلم بها (والتي لا تحتاج إلى الجهود التركيبية في العرض المسرحي لإبرازها)، أو أن تكون من الأفكار التافهة أو المجردة، سواء في تصميم الديكور، أو في لعب الممثلين، ذلك أن انتصاره الحقيقي يكمن في إبداع الحياة (ومن هنا تنتفي مثلا جدوى نقل الطبيعة كما في مسرح أنطوان، كما تنتقي أيضا أية قيمة للعمل التجريدي

الذي لا يقوم على فكرة عظمية. ومن هنا أيضا فان الصدق المطلوب في العرض المسرحي ليس الصدق الطبيعي بل الصدق الفني).. كل ما ذكرناه آنفا هو عمل شخصي للمخرج، وهو عمل تحضيري ضروري إذا كان يريد أن يتحاشى ضياع الوقت والأخطاء، وكل ما من شأنه أن يسبب له عدم الاقتناع بعمله. ومع ذلك فهذا العمل التحضيري لا يتم دائما بالشكل الذي أوردناه، ولكن لنتخيل أنه تم كذلك. والآن قد حان الوقت لكي يبدأ المخرج التدريبات. وما لم يسمح الوقت-ذلك الوقت الثمين الذي نضيعه غالبا بسبب النقص الواضح في الالتزام بالنظام، وبسبب الفقر في التنظيم المسرحي-فان المخرج يجب أن يبدأ بدعوة الممثلين جميعا حول مائدة، وليس على خشبة المسرح: أولا ليقرأ لهم المسرحية، وليوضح لهم معناها وإيقاعها، وثانيا ليستمع إلى الأدوار منهم. وهذه المرحلة ستطول إلى الحد الذي يطيقه المخرج، ويقتنع معه الممثلون (بالخطوط المشتركة للعمل). وهذه المرحلة تمكن المخرج من شرح مقاصد المؤلف ومقاصده هو، ومن أن يستبعد من البداية الأفكار الخاطئة، وليقود مناقشة حول عناصر الجمال في النص، وحول القواعد الأساسية لأدائه وتفسيره، وربما ليصحح بعض الأخطاء في توزيع الأدوار قبل أن يدخل الممثلون في هضم أدوارهم، وفي مرحلة يسهل فيها انتقال الممثل من شخصية إلى أخرى.

أما على خشبة المسرح، فالتدريبات الأولى مخصصة لتحديد أماكن الممثلين، وفي هذه المرحلة فان الممثل، تحت قيادة المخرج، يعد نفسه لميكانيكية الحدث ويعود نفسه على الحركات التي يطلب منه أداؤها، محاولا أن يفهم أسبابها وأهدافها، فإما أن يقبلها ويسلم بها ويلتزم، وإما أن يناقش المخرج بصددها. كما أن هذه المرحلة أيضا تمنح المخرج الفرصة لتحقيق أفكاره وتعديلها إذا احتاج الأمر، وليعيد النظر في فكرته العامة قبل أن يتم تنفيذ المناظر، (ذلك أن تعديل الأفكار الأولى للمخرج قد يؤدي إلى تعديلات في الديكور). ويجب ألا تطول فترة البحث والمراجعة والتردد، لأن طولها يصيب الممثل بفقدان الحماس.

في هذه المرحلة إذن تم توضيح المسرحية كلها، ولو بطريقة عامة وتلخيصية من البداية إلى النهاية. وأصبح لدى المخرج والممثلين نظرة عامة واضحة للعمل. انهم الآن يعرفون طريقهم، قبل أن يدخلوا معترك التفسير

[13]. والعمل التفسيري يبدأ في اللحظة التي يتخلص فيها الممثل من كافة المعوقات، ويترك النص، ويبدأ في أداء كلماته من الذاكرة، ويحاول أن يناغم ما يقول مع ما يفعل. وحتى في هذه اللحظة فان أقدر الممثلين يصابون بالتردد. وهناك فترة يبدو أن الممثل (المفسر) قد فقد فيها فقط الارتكاز الأولى والأساسية. ولكنه سيستعيدها مرة أخرى، وبمزيد من الصدق، إذا كان متمكنا من حرفته، وإذا كان ينطوي على عزيمة وإصرار في عمله، وإذا كانت له القدرة الكافية على التركيز والإخلاص لكي يوائم نفسه-فيزيقيا أولا ثم انفعاليا-مع الشخصية التي يعكسها. [14] والمخرج هنا أيضا هو القيادة بالنسبة للممثل، وهو الأستاذ، وهو القوة الموحية بالثقة وبالتوازن. ليس واجبة ينحصر في إبقاء الممثل داخل حدود دوره، أو في أن يشير إلى اللحظات التي يقترب فيها الممثل من الصدق، أو في أن يكتفي بتصحيح أخطائه، بل يمتد أيضا إلى اكتشاف الصعوبات التي تواجه الممثل، والى إرشاده إلى كيفية التغلب عليها. ويجب أن يلجا المخرج في مواجهة هذه الظروف إلى حسن التصرف (Tact) والى استعمال سلطاته، والى الإقناع. ومن نجاح المخرج في حل مثل هذه المشاكل يرجع أولا وأخيرا إلى حالة التفاهم والصداقة بينه وبين الممثل، لكي يفرض نفوذه الفعال، بالإضافة إلى أن تجربته الطويلة والموضوعية مع ممثليه، قد تكون من العمق بحيث تتيح له التعرف على حساسياتهم الخاصة، وطبيعة مزاجهم، وقدرة كل منهم وطاقته الفنية والتعبيرية.

ومن الخطأ أن يمنح المخرج الممثل كثيرا من الحرية، ولكنه من الخطأ أيضا أن يقتل تلقائية الممثل بأوامر عمياء.

ولكل مخرج طريقته الخاصة في التأثير على ممثليه. هذه الطرائق يجب أن تدرس حالة بحالة. وأعتقد شخصيا إن المخرج الإنجليزي جرأنفيل باركر 15 (Granville Barker) قد وجد الأسلوب الصحيح في هذا المجال عندما قال إن المخرج بجب أن يسلك في مواجهة الممثل كما يسلك الجمهور المثالي، الناقد. فهو يقول: «وكلما ترك المخرج للممثل الفرصة في أن يبدأ هو بالعطاء، كان ذلك أفضل. ولكن عندما لا يستطيع فأولى بالمخرج أن يلعب دور الدبلوماسي من أن يلعب دور الشاويش، وهنا يجب عليه أن يدفع ويبارز، أو يدلل ويغازل، أن يفعل أي شيء إلا أن يصدر الأوامر، وحبذا لو

أصر رغم كل ذلك على أن الفضل في النهاية للممثل في العثور على الحل، وليس للمخرج، وان للمنهج السقراطي فعاليته في هذا المجال، لو أن هناك الوقت لأعماله، فلو طبقه المخرج في حواره مع الممثل لكان قادرا على إقناعه بفكرته. غير أن تأثير هذا المنهج قد يكون أحيانا الاكتئاب أو التوقف.. وفي هذه الحالة فيجب على المخرج أن يشجع الممثل على أن يبدأ من جديد في البحث عن طريقة، وأن يحميه من تأثيرات فقدان زملائه، الذين وجدوا طريقهم، للصبر». ويجمل جرانفيل باركر قائلا بوجه حق إن إخراج المسرحية يصبح أغنى ثمرة إذا: «كانت طريقة المخرج مناسبة لكل من الأشخاص الذين يتعاون معهم كل حسب استعداداته، وإذا تحققت الوحدة المنشودة في النهاية من هؤلاء، ولم تتحقق بالإملاء عليهم».[16]

وهذا الأسلوب المثالي يقتضي، بالإضافة إلى التمكن من مقومات المهنة، تفوقا عقلانيا وأخلاقيا كبيرا، سواء من جانب المخرج، أو من جانب الممثلين، خلال فترة الدراسة لفنونهم ويقتضي أيضا التزود بالحدود القصوى للنظام، سعيا إلى: «تحقيق الوحدة في التنوع والتنوع في الوحدة، والى جعل الحرية قرينا للنظام».

ودون أن نلجأ إلى مناقشة القضية المطروحة للمسرح التجاري، فان عدد التدريبات يتوقف على طول النص المسرحي وصعوباته، وعلى أهمية إخراجه وخطواته التركيبية، (هنالك مشكلة النصوص الغنائية والاستعراضية التي تتطلب عمل عدد من المؤلفين، كمؤلف الأغاني ومؤلف الموسيقى والألحان، ومصمم الرقص.. وقد يحتاج الأمر أحيانا الآمر تدريب الممثلين على مهارات خاصة، كمبارزات السيف أو الشيش.. الخ. ولا شك أن ممارسة كل اختصاص من هذه الاختصاصات يحتاج الآمر وقت خاص، وعلى المخرج في هذه الحالات أن يضع مخططا زمنيا لجميع الأقسام، بحيث يستثمر الوقت بشكل كامل، وأن يراجع أولا بأول نتائج التنفيذ..) وعلى قدرات المخرج ومدى إمكان الاعتماد على مساعديه، وعلى استعداد الممثلين وتجاربهم ومواهبهم. وان ممثلا ذا خبرة، واثقا من تقنياته، غنيا بأحاسيسه الداخلية، يمكن مع ذلك أن يحتاج الآمر فترة تدريبات طويلة لكي يحقق تقدما متواصلا ومتزايدا، وأن ممثلا مبتدئا وضعيفا قد يفقد بسرعة حماسته وطازجيته، ويفقد بذلك القدرة على الوصول، ويجب أن نضع في

اعتبارنا الأمزجة الشخصية، والشخصية المميزة لكل جنسية، فالفنانون الألمان، الذين تربوا على تقديس النظام، والفنانون الروس الذين يقدسون فنهم، يمكن أن يتحملوا عددا مهولا من التدريبات، أما الفنانون الإيطاليون الذين طبعوا على الارتجال، فان التدريبات بالنسبة لهم شيء غير محتمل، والفرنسيون يحتلون مركزا وسطا بين هؤلاء وأولئك ولكنهم يفتقرون الآمر المنهج، وغالبا ما يفتقرون الآمر الجدية. [17]

المسرح للجماهير

تفوقت الجهود المضنية التي بذلها جاك كوبو، وتبلورت في الرسالة الواضحة التي قام من أجلها مسرح الفييه كولومبييه، وإذا كانت هذه الرسالة في بدايات نشاط كوبو غير واضحة المعالم، فلقد توصل من خلال سنوات كفاحه الطويلة إلى بلورتها وتقعيدها، سعيا إلى إنقاذ المسرح مما لحق به من عوامل التردد بين اتجاهات متعددة أوصلته إلى مشارف الفوضى وأوقعته في هوة التجارية والاستهلاكية. لقد عاد كوبو بالمسرح إلى أصوله، ووضع أصول المصالحة بين الكاتب-الأصل في المسرح-والمخرج، معتبرا أن إخراج نص مسرحي ما هو إلا الوجه الآخر المكمل لصياغته أدبا، ولقد وضع الدستور الواضح لعمليات الإنتاج المسرحي وأصل العلاقة بين المخرج ومعاونيه من فنيين وفنانين، وان كان قد انتهى إلى أزمة روحية في نهاية المطاف قذفت به إلى أحضان الريف، فلم تكن أزمته نتيجة عجز عن مواصلة الشوط بقدر ما كانت يأسا من إمكانية إقامة توازن يبن أهدافه لمثالية وبين معطيات الواقع المادي المطروح.

فيرمان جيمييه

ولقد عرضنا في نهاية الفصل الثاني من هذا الكتاب، وبصدد المسرح في ألمانيا، لرائد من رواد مسرح الجماهير هو جورج فوخس، في نفس الوقت كان هناك رائد آخر لهذا المسرح في فرنسا، هو فرمان جيمييه. ومع التسليم بالآثار الإيجابية التي كانت لجهود كوبو ولمسرح الفييه كولومبييه، لا نستطيع أن ننكر بعض الجهود الفردية غير المنتظمة، التي عاصرت أندريه أنطوان، واستمرت تكافح كفاحها المحدود حتى اكتمل لكوبو مجده.

ومن أهم هذه الجهود ما يطالعنا به نشاط فيرمان جيمييه الممثل والمخرج الفرنسي، وقد امتد نشاطه منذ الجهود الأولى لأنطوان في المسرح الحر حتى عام 1925 وكانت جهوده غزيرة وحية ومفيدة، وان كانت غير منتظمة، ولا تندرج تحت الاتجاهات والمدارس إلا كما تندرج علامات بعض عابري السبيل في تاريخ الإنسانية، علامات تترك للإنسانية بقعا من النور في الطريق.

وفيرمان جيمييه من الممثلين القلائل الذين احتلوا مكانة رجال المسرح بالمعنى الكامل في تاريخ المسرح، وان كان لم يهتم بالتنظير اهتمام غيره من الرواد. وقد ولد في 1869 م، وكانت دراسته الأولى تبشر بإضافة رجل جديد إلى رجال الدين المسيحي الكاثوليكي في باريس، وكان يتميز منذ حداثة سنه بكرم مفرط، وبمقدرة فائقة على اكتساب إعجاب الجماهير، وبشاعرية يتميز بها الخطباء الشعبيون، غير أنه عمل منذ صباه عند كيمائي، وبدأ في نفس الوقت يتلقى فن الممثل على يد ممثل عجوز، ثم تقدم إلى امتحان الكونسرفتوار، ولكن تلك المدرسة العتيدة التي طالما أصرت على رفض كبار الممثلين قد رفضت جيمييه أيضا، وكان هذا دافعا كافيا لجيمييه أن يبدأ تاريخ حياته كممثل في سنة 1888 م. وله من العمر 19 عاما.

وقد جرت معظم العروض الأولى التي اشترك فيها جيمييه في أقاليم فرنسا، في مدنها وقرأها، الأمر الذي جعل جيمييه يعزز مواهبه بالإفادة كممثل كوميدي بتجارب إنسانية عريضة، وبأحاسيس اجتماعية نابعة من ارتباطه بالصفوف العريضة للشعب.. ولقد كان يمكن لجيمييه أن يعتمد على نجاحه الجماهيري الفردي، فيتحول إلى صورة من تلك الصور البطولية الخرافية، التي تقابلنا في تاريخ المسرح بين آن وآخر، كان يمكن أن يكون مهرجا يدخل من باب التضحيك ويجيد المقالب والبهلوانية والنكات اللفظية، وكان يمكن أن يكون ممثل ميلودراما يسجل له التاريخ شهرة فارغة، إلا أن جيمييه لم ينخدع بهذا النجاح الجماهيري، بل استطاع أن يجد في داخله صدى إنسانيا لهذا النجاح. ولعل عمله بمسرح أنطوان، واتصاله بدعاة المسرح الطبيعي، وبرجال الطبيعية في الأدب والفن، قد جعله يتعمق فيما بينه وبين نفسه الأهداف الإنسانية التي من أجلها فرض المذهب الطبيعي

نفسه، ولقد تطور هذا البحث في داخل جيمييه حتى وصل إلى إيمان غامض شبه ديني بالجماهير العريضة وبالرسالة الجماهيرية والاجتماعية للمسرح، وهي رسالة ما نزال نناقشها حتى اليوم، وستظل موضع اهتمام المجتمعات المتطورة نحو الاتجاهات التقدمية.

وأسس دعوة جيمييه مستحيلة النقل والتوارث، إنها ليست أسسا موضوعية، كتلك التي نادى بها زعماء مدرسة من مدارس المسرح، بل هي وليدة استعدادات شخصية تلازم شخصا، وتنتهي بموته: الخيال الملتهب والحيوية الفياضة، والإلقاء بالجماهير العريضة صاحبة الفضل وصاحبة الحق في مسرح شعبي. وبالرغم من أنها مشخصات غير دقيقة الوضوح، إلا أن لها مكانا بارزا في تاريخ الفكر المسرحي، ذلك أن جيمييه يعتبر وريث رومانتيكية شعبية تميز بها كثير من فنون الشعب الفرنسي على مر العصور، رغم تقلب الاتجاهات المدرسية.

وقد نادى جيمييه بتخصيص المسرح للجماهير العريضة، ونقله إلى هذه الجماهير، وصياغة العرض المسرحي بما يتناسب والحاجات الروحية والموضوعية لهذه الجماهير، وله في طريق الكفاح من أجل تحقيق هذا العلم، ظاهرتان رئيسيتان قد تعينان على التوصل إلى حقيقة مفهومة عن الرسالة الاجتماعية والشعبية للمسرح:

١- في الموسم المسرحي 1919، 1920، جهز عرضا مسرحيا لمسرحية أعدها أحد معاصريه عن أوديب ملكا تحت عنوان:

«أوديب ملك تيبه» وقدمه في ساحة سيرك، وخلط العرض برقصات وموسيقى وألعاب بهلوانية مما يعرض في السيرك. وقد كان العرض في كليته محببا إلى الجماهير العريضة التي تجذبها خيمة السيرك. ويعتقد جيمييه أن هذه هي الطريقة الفعالة لكسر الحدود الضيقة للمسرح البرجوازي، وربط أواصر صداقة بينه وبين الجماهير العريضة. يقول في هذا الصدد:

«لم أعد أعامل الجماهير كممثل فقط، أو كمنتج للعرض المسرحي، بل أصبحت صفتي «كمواطن» هي التي تدفعني إلى إعداد الأعياد الشعبية التي لا يمكن الاستغناء عنها».. إن الواجب الأسمى، والمشغولية الكبرى لمديرية الفرق، ولمهندسي معمار المسرح، من وجهة نظر جيمييه هو الارتباط

بالناس قبل كل شيء، وخدمتهم خدمة عامة منزهة عن النظر إلى أوضاعهم المالية.

2- قيامه في أواخر أيامه بتأسيس مسرح متنقل كبير يعتبر سلفا للمسرح الشعبي الفرنسي. 18(T.N.P.) وكان يطلق عليه أيضا هذا الاسم، وكان يتكون من كثير من عربات النقل التي تحمل معدات المسرح لنقله إلى جميع جهات فرنسا، وبمناسبة تأسيسه لهذا المسرح الشعبي، نشر إعلانا يوضح فيه الألوان التي سيقدمها المسرح، وكانت تشتمل على الدراما الحديثة والكلاسيكية، تراجيديا كانت أو كوميديا، وجميع أنواع العروض المسرحية والموسيقية، من الأوبرا، والأوبرا كوميك، والباليه، إلى حفلات الموسيقى الكبيرة، إلى المعزوفات السيمفونية، إلى ليالي الغناء الشعبي، بالإضافة إلى حفلات العرض السينمائي التي تعرض الأفلام التعليمية بمصاحبة أوركسترا المسرح الشعبي، وأخيرا أحياء الأسمى الجماعية في المناسبات الشعبية.

ولا شك أن هذه الصور توضح لنا كيف أن جيمييه يعتبر طليعة صادقة، وان لم تكن مستندة إلى منيفستو Manifesto للمسرح الشعبي بمعناه السياسي والاجتماعي الحديث. يقول فيرمان جيمييه بعد نجاح مسرح التروكاديرو Trocadero الشعبي:

«إنني انصح مشاهير مؤلفينا أن يشهدوا بين آن وآخر مسرح التروكاديرو. وسيتحققون بأنفسهم من الفوائد الجمة التي يجنيها الجمهور من مشاهدته للأعمال المسرحية العظيمة، وسيقدرون آنئذ أهمية فن المسرح وربما-عندئذ- يقررون التوجه بأعمالهم إلى الجماهير، سينتبهون أخيرا إلى أن التزامهم في الدعوة إلى الأفكار العامة الأساسية عبر الأجيال المعاصرة.

وهنا سيحقق المسرح رسالته: سيكون الكنيسة الاجتماعية، حيث تحقق الجماهير الوعي الناضج بحقيقة مواقفها، من خلال الطقوس المسرحية التي توحد جميع الفنون».

لقد كان كوبو فيلسوفا لفن المسرح كمثل عليا، ولكن المسرح يحتاج دائما إلى التجمعات الشعبية، وهذا ما يدعو إليه جيمييه. لقد استطاع فيرمان جيمييه حل نقطة التناقض الوهمية بين الجماهير والمسرح الكلاسيكي فجعل الجماهير تطرب وتسعد بالمسرح الإغريقي ومسرح القرون الوسطى.

ولقد بنى مسيرته على مهاجمة الاتجاه الأدبي (اتجاه كوبو) .. إن المسرح عنده ليس النص الأدبي، ولكنه المناخ الذي يبدعه الإخراج على أساس من الخطوط الأساسيه للنص، ذلك المناخ الذي يتيح للجماهير أن تحقق التواصل، وتحقق لحظة السعادة الجماعية، بما يؤدي إلى ما يسميه جيمييه «العقيدة الاجتماعية». إن كلمات الكتاب الكبار من وجهة نظره تشبه «الصناديق التي يجب أن نفتحها حتى نحرر أرواحها، ونجعلها تجسد نفسها في أحداث مسرحية. إنها تحتاج إلى «الإخراج» لكي تتحول إلى حياة..».

لقد أحس جيمييه، فيما اعتقد، بالمخاطر التي تنذر بها موجة الاتجاه العلمي المثالي التي يعتبر كوبو رائدا لها، والتي أدت في النهاية إلى الأزمة الروحية التي ألمت به في نهاية المطاف، فسلك طريق الجماهير، دون أن يصل به ذلك إلى التدني إلى مستوى المسارح التجارية الاستهلاكية التي تعتمد أساسا على مداعبة غرائز الجماهير، وعلى إثارة الضحك من أجل الضحك، فتوصل بذلك إلى حل معادلة ما تزال حتى يومنا صعبة الحل. ولقد حقق كما رأينا-نجاحات مدوية، وحقق نوعا من الالتحام الصعب بين الفن الأصيل والجماهير، وكان من المهم أن يربي جيلا مؤمنا بهذا الاتجاه، حتى تتواصل رسالته، ولكنه لم يفعل لأنه-كما ذكرنا-كان أحد أولئك الذين يمارسون رسالة ذاتية دون تنظير، ودون دعاية ودون تطلع إلى أمجاد تاريخية، ولهذا فقد انتهت رسالته بموته، وإلا لآمن المسرحيون من بعده بأن:
«المسرح سيتحول إلى ما يجب أن يكون: المعبد الجماهيري، حيث تستعيد الجماهير الوعي بأقدارها، عن طريق الطقس الموحد لعل الفنون.. المسرح».

ما بعد كوبو

عندما انسحب جاك كوبو إلى الريف في 1924 لم يكن في نيته أن يتقوقع ويعتزل المسرح، بل أن يعطي للمسرح خلاصات تجاربه واستنباطاته، ولقد أعطى الكثير على مدى عشرين عاما تقريبا، حتى وفاته في 1943- وبصرف النظر عن المرحلة الأخيرة من حياته، والتي قضاها في تنقل مستمر بين أرجاء أوروبا ليلبي دعوات الفرق العالمية بإخراج بعض النصوص. شكسبير وراسين ومورياك في فرنسا، وأندريه أوبي A.Obey في أمريكا

وإنجلترا، وبيراندللو وبعض عروض المسرح المسيحي من القرون الوسطى في إيطاليا-فان نتائج المدرسة التي أسسها في الريف الفرنسي قد أعطت للمسرح في فرنسا وأوروبا ما يمكن أن نعتبره خلاصة تعاليم كوبو، ذلك أن تلاميذ هذه المدرسة، والذين يطلق عليهم تاريخ المسرح المعاصر، اتباع كوبو Les Copiaux قد أسسوا فرقة «الخمسة عشر Les Quinze وقد حملت هذه الفرقة على أكتافها رسالة المسرح الشعبي، الذي يعتبر نتيجة إيجابية لاكتشافهم أصالة التقاليد الشعبية في ميراث كوميديا الفن الإيطالية وفي مسرح موليير، وقدمت عروضها أولا في مدن وقرى فرنسا ثم في كثير من الدول الأوروبية. وكان يقود هذه الفرقة واحد من أخلص تلاميذ كوبو هو. ميشيل سان دينس Michel Saint-Denis، ثم قام تلميذ آخر من تلاميذته في 1935 بتأسيس فرقة أخرى في باريس هي فرقة «الفصول الأربعة Aux Quatre Saison>، والذي يهمنا من نشاط أتباع كوبو، هو أن تعاليم هذا الأستاذ قد نجحت في تنشئة جيل من فناني المسرح-ممثلين ومخرجين وكتابا-يتبعونه لفترة طويلة على طريق تطهير المسرح من انحرافات التجارية والسوقية، وان كانت الحرب ما تزال وستظل سجالا بين هذا الاتجاه من ناحية، والمسرح الاستهلاكي من ناحية أخرى.

وإذا كان هؤلاء التلاميذ يعتبرون من الاتباع المباشرين لكربو. فان الحركة المسرحية الفرنسية والأوروبية تقدم لنا أتباعا آخرين لكوبو في أشخاص أربعة من رجال المسرح جرى العرف المسرحي على تسميتهم بالكارتل (Cartel). وبالرغم من أن الأربعة يعتبرون من أتباع كوبو، إلا أنهم يعتبرون أيضا من المرتدين عن تعاليمه، وبوجه خاص فيما يتصل بعناصر التشدد الروحي والجمالي في إعداد فنان المسرح، وفي صياغة العرض المسرحي، وفي معارضة التيارات والاعتبارات التجارية.

الكارتل:

يطلق اسم الكارتل إذن على شبه التعاهد الفني في فرنسا، في سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى، بين أربعة من كبار المخرجين المعاصرين وهم:

شارل ديلان Charles Dullin

لويس جوفيه Luis Jouvet

جاستون باتي Gaston Baty

جورج بيتويف George Pitoeff

ونقول شبه التعاهد لأنه تعاهد لم يتم الاتفاق عليه صراحة وبشكل مباشر بين الأربعة، بل وحد بين أربعتهم اتجاه عريض واحد يقوم على أساس المعارضة الشديدة لمنهجين متطرفين: منهج المسرح التجاري الاستهلاكي، ومنهج الكلاسيكية المثالية (أو الأكاديمية) الذي دعا إليه جاك كوبو-دون أن يهتم بمنطق التوازن بين المثالية وواقع الحياة. ومن بين الأربعة يعتبر الأول والثاني فقط من اتباع كوبو وتلاميذه، لأنهما درسا عليه وعاوناه في تأسيس مسرح الفييه كولومبييه، وعملا معه طيلة فترة ما قبل اندلاع الحرب العالية الأولى، ثم التقيا به بعد انتهائها، ولكنهما تناقضا مع الأستاذ وسار كل منهما في طريق. أما الثالث والرابع، فانهما لم يتتلمذا على كوبو، وان كانا يبدآن كفاحهما-كما سنرى-من المنطلق العام الذي يطبع دعوة كوبو، وان كان لكل منهما منهجه وأسلوبه الخاص به في البحث وفي التطبيق.

على أنه يجب ألا يتبادر إلى أذهاننا أن دافع الأربعة إلى التناقض مع تعاليم كوبو هو السعي إلى تحقيق الكسب التجاري، بدليل أنه كانوا يعارضون إلى النهاية أيضا المنهج التجاري البحت في المسرح.

إن أساس التناقض يكمن حقيقة في ايمانهم بالمتغيرات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى والتي لم يشأ كوبو أن يلقي إليها بالا.

إن مسرح 1913 لا يمكن إن يعود كما كان دون أية متغيرات في 1920، بعد حرب طاحنة استمرت قرابة خمس سنوات، وخرجت منها البرجوازية الفرنسية والأوروبية ثملة بخمرة الانتصار: لقد كان شيئا طبيعيا أن تتجه هذه البرجوازية إلى البحث عن متع جديدة، وسحر جديد. وإذا كان المسرح من المؤسسات الثقافية التي يصعب أن تستجيب بسرعة لمثل هذه المتغيرات، إلا أنه يصاب على الأقل بالشلل لفترة ما-وهو ما نطلق عليه غالبا تسمية الأزمة [29]-وهو بعد فترة التردد والجمود في مثل هذه الحالات مطالب بالتحرك، وبهضم الحد الأدنى من منطق التغير حتى لا يقع في براثن الموت المطلق.

وتمثل مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى في أوروبا قمة نضج الحركة التعبيرية في الأدب والفن-وكانت قد بدأت مع بدايات القرن العشرين في

السويد وألمانيا-، أما في فرنسا فلقد كانت فرقة الباليه الروسية بقيادة شيرج دياجيليف Serge de Diaghilev تلقى نجاحا هائلا مدويا في باريس، وبرزت الجهود الأولى لجان كوكتو Jean Cocteau لصياغة نوعية جديدة من المسرح، مضمونها تعبير عن المجهول الذي يحاصر الإنسان من كل جانب. وعن القوى التي تعارض إرادتنا وتسحقها سحقا، وعن وهم حرية الاختيار، وكان في لقائه بسيرج دياجيليف ما شجعه على تقديم نوعية جديدة من الأدب تصلح لعروض الباليه، ثم بدأ يكتب مسرحه الجديد الذي يقلب التقاليد كلها رأسا على عقب، وينكر كل ما من شأنه أن يكون إحياء للتقاليد الكلاسيكية، وعرفت الموسيقى الجديدة الإلكترونية-مجموعة الستة Groupe des Six-وحققت جوزفين بيكر قمة انتصارها، وكذلك انتصرت اللغة الجديدة لبيكاسو وأحذ يغزو المسرح في أعمال مشهورة عن طريق صياغة الديكور والأزياء، كذلك عرفت باريس موسيقى الجاز باند ورقصة الشارلستون: إنها مرحلة تهيئ لميلاد باروك Baroque جديد، حيث المسرات والمتع الفنية تكتسب أشكالا جديدة.

في هذا المناخ، يبدأ المخرجون الأربعة الذين يكونون أركان الكارتل مسيرتهم، وسنصحبهم واحدا واحدا في هذه المرحلة.

شارل ديلان

كان شارل ديلان أول من ترك الفييه كولومبييه، لأنه كان يقدر شأن نفسه وشأن فكره كثيرا، وكان عسير التفاهم مع الآخرين. خرج من قريته في سن 21 وتلقى في ليون Lyon أولى خطوات مهنة الممثل ثم هبط إلى باريس وفي جيبه 27 فرنكا ليدفع نفسه في جو المسرح، تماما كما كان يفعل أقرانه من أبناء الريف الفرنسي ليقوموا بتنظيف المداخن، وسرعان ما نجده ممثلا في مسرحيات أندريه أنطوان في مسرح الأوديون L'Odeon وفي كثير من مسارح الضواحي، حيث يشترك في المسرحيات الميلودرامية، وفي كثير من ليالي الشعر والقراءات الدرامية في صالة الأرنب النشيط La pin Agile في حي مونمارتر. وفي هذه الصالة بالذات يكتشفه جاك روشيه صJacques Rouche مدير مسرح الفنون آنذاك Theatre des Arts ويقدمه إلى جاك كوبو، ويعهد إليه بتمثيل دور «سمردياكوف» في مسرحية «الاخوة

كرامازوف»، وبذلك يصبح ديلان ضمن أول فرقة لمسرح الفييه كولومبييه. لقد بهره سخط كوبو على الأوضاع المسرحية، وكان سر انبهاره الحقيقي ميله إلى الخلاف، وما يتلو ذلك من صراع. ولكنه لم يكن معدا للاتجاه الفكري ولا للتقشف والزهد، ولذلك كان أول من يغادر الفييه كولومبييه بعد عودته من أمريكا حيث يقابل جيمييه ويمثل بعض الأدوار في مسرحه، ثم يساعده في مدرسته. وعندما يهجر جيمييه تلامذته يكون ديلان مع مجموعة قليلة منهم مسرح مدرسة الأتيليه Theatre-Ecole de L'atellier (1922).

واسم الأتيلييه الذي سينال شهرة كبيرة فيما بعد، أطلق في البداية على مجموعة من التلاميذ يقدمون عروضهم بصالة صغيرة في شارع أورسولين Ursulines في باريس ويحكي المتفرجون الأول أنهم كانوا في الشتاء يضطرون للالتفات حول موقد يحتل وسط الصالة.

ولعل من المفيد أن نقارن بين كتابات ديلان الأولى عند افتتاح الأتيلييه، والكتابات التي مهدت لافتتاح الفييه كولومبيه والتي أشرنا إليها قبلا:

«يجري الحديث منذ وقت قصير عن حركات في المسرح المعاصر، يجري هذا الحديث كما يجري الحديث عن عصبة الأمم وعن السلام: هل لهذه الحركة وجود في الحقيقة ؟ إني أرى انطلاقات فردية، ومجرد محاولات: أرى الفييه كومولبييه يمهد الطريق للحركة الآتية، والى جانب هذا أرى كثيرا من الكتاب والممثلين يتسابقون ويبذلون غاية وسعهم لدفع ماكينة المسرح التي توقفت، دون أن يستعينوا ببوصلة ولا بمقياس، ولكن إلى حيث تدفعها الرياح»[20].

وواضح من كلمات ديلان، ومن وصفه لحركة كوبو بأنها نزعة فردية، وبأنها مجرد محاولة، أن ديلان ينزع إلى حركة أكثر عمومية، لا تتسم بنزعة كوبو الانعزالية التي تقوم على أساس ترك القديم على ما هو عليه، والاتجاه إلى تأثيث بيت جديد خاص، انه يرنو إلى حركة تغيير عامة للمسرح ولفنان المسرح ولعلاقة المسرح بالجمهور. انه يحلم بحياة جديدة للبناء المسرحي عامة وسيتابع هذا الحلم وحيدا، في عالم ينكر عليه حلمه.

ولكنه يبدأ تحقيق ذلك الحلم بكثير من الحيطة والحذر فيؤسس الأتيليه:-

«ليس الأتيليه الذي أسسناه إلا معملا، انه أصغر المسارح واظلمها، وليست له موارد كبيرة، ولكنه مع ذلك ولد حيا صحيحا قويا.. وإذا كنا قد

بدأنا بتأسيس مدرسة، فلأنه قد بدا لنا أن نبدأ التشييد بالأساس، وسنجتهد في هذه المدرسة في أن نلقن فن الممثل حسب طرق معقولة، لأننا نؤمن بتلك الطرق المتبعة بصفة عادية..» [21].

ولقد قدر لهذه المدرسة أن تعيش دائما في أحضان المسرح. وما زالت رغم وفاة ديلان تمارس رسالتها وتحمل اسم مؤسسها الذي تتلمذ عليه معظم الجيل المسرحي الفرنسي الحديث.

ولقد أثرت تعاليم هذه المدرسة تأثيرا واضحا في المسرح الفرنسي، وان كان من العسير تحليل هذه التعاليم. لأنها ليست منهجية (أكاديمية) ولأنها ليست مترابطة.

لم تكن هذه المدرسة تتميز إلا بقاعدة الصدق العاطفي. وروح المخاطرة أمام كل معضلات المسرح وصعوباته. لم تكن في ذهن الأستاذ أفكار مسرحية ولا نظريات فكرية معينة. لقد كان يتقبل بلا ترابط، كل ما يعرض له من عناصر إغناء الصورة المسرحية. دون اعتبار للتناقض بين بعض هذه العناصر. ولكن هذه المتناقضات كانت تجد وحدتها من خلال شخصية ديلان، فهو يأخذ من المدرسة الروسية الصدق الداخلي الطبيعي، ويخلطه بالاتجاه الجمالي الميمي Mimique الذي تلقاه عن كوبو، ولا مانع من خلط كل ذلك برواسب تجربته الميلودرامية في بداية حياته في مسارح ا لضواحي.

وكان ديلان يسعى إلى تعمق الممثل في الثقافة المسرحية. ولكنه كان يرفض القواعد التعليمية المستقرة، وكان يريد لهذه الثقافة أن تتكون بصفة أساسية من حب الاستطلاع وحب البحث عند الممثل ومن وحي غريزة التعبير فيه، أكثر مما تتكون من المعارف المدونة ومن المجهود الفكري.

وكان ديلان يقدس الحياة والحركة، كل هذه الحقائق العظيمة التي يمكن أن تغني ممثلا غير مثقف ثقافة علمية. هي أثمن ما خلفه ديلان لتلامذته، وهي كما نرى تدخل كلها في باب الاجتهادات الشخصية.

وكانت أعظم الدروس وأكثرها فائدة هي جلسات تدريب المسرحيات التي يحضرها التلاميذ ويشاركون فيها عمليا، عندما يسند إلى أحدهم أحد الأدوار الصغيرة.

لنعد الآن إلى استكمال تقديم ديلان لمدرسته وللمسرح الملحق بها:

«إن بعض هؤلاء التلاميذ يعتبرون الآن ممثلين بالفعل، ومن واجبنا أن

نناقش طاقاتهم الفنية قريبا في أعمال مسرحية. وفرقتنا تكونت بشكل تعاوني. إن انتفاع الممثل بفرص المشاركة في العمل ليس فقط مشروعا ولكنه ضروري، إذا كنا نريد أن نؤسس فرقة مسرحية حقيقية. أن الممثل يجب ألا يرتبط بمسرحه بعلاقات روحية فحسب، ولكن بعلاقات مادية أيضا». [22]

ولا شك أن ديلان كان يحلم بوحدة الأسلوب في هذه الفرقة، ولكنه بالتأكيد كان يحلم بوحدة القلوب أكثر من ذلك، بالرغم من أنه اضطر في معظم الأحيان لقبول وحدة العادات (التقاليد):

« .. ولن يسعى الأتيليه إلى لوي أعناق المعاصرين، انه سيقول ما يستطيع بكل بساطة، وسيتقبله الجمهور قبولا حسنا أو غير حسن، ولكن ذلك لن يفت في عضدنا، لأننا متواضعون ولان طموحنا لا يتطاول إلى أبعد مما نحققه الآن) [22].

وعروض ديلان كثيرا ما تقترب من عروض الباليه الدقيقة التنسيق. لقد كان بارعا في إبداع الحركة وضبطها، وفي تحريك المجموعات وفي رسم السيلويت، ولكن هذا التنسيق الذي قد يبدو ميكانيكيا في البداية كان يكتسب من حساسية ديلان ومن شاعريته في النهاية. وكانت رغبة ديلان في طبع العرض المسرحي بالتلقائية مسيطرة على جميع أعماله.. كان كثيرا ما يقول في البروفاف الأخيرة، وبوجه خاص لصديقه جاستون باتي الذي كان يدعوه دائما لمشاهدة العرض المسرحي في الجلسات النهائية على سبيل الاستشارة (ما زالوا يحفظون أدوارهم) وقد عرض ديلان كثيرا من مسرحيات شكسبير وأريستوفان، كما عرض المسرحيات الأولى لمارسيل آشار Macel Achard وعرض أحسن مما كتب أرمان سالاكرو Armand Salaerou وكان أول من قدم لويجي بيراندللو الفرنسيين. ربما لم يكتشف ديلان اتجاها أدبيا معينا، وربما لم يترك لنا أسلوبا محددا، ولكن وجوده في الحركة المسرحية الفرنسية فيما بين الحربين وجود حي وفعال ودافع، لان كل جديد في هذه الحركة قد مر به.

لقد كان دوره أعمق أدوار الأربعة المكونين للكارتل، ولكنه كان كذلك أقل أدوار الأربعة تحديدا.

ولقد ترك ديلان تلامذة من الممثلين (أمثال جان ماري Jean Marais

ومادلين روبنسون Madeleine Robinson ومن المخرجين وبوجه خاص جان لوي بارو Jean Louis Barault وجان فيلار Jean vilar) حقق معظمهم وما زالوا يحققون شهرة واسعة. وإضافات كثيرة إلى المعطيات التأسيسية في المسرح المعاصر والحديث.

لوي جوفييه

ممثل مسرحي وسينمائي ومهندس ديكور، ومخرج مسرحي، ومدير فني فرنسي. وهو الثاني من الهاربين من الفييه كرلومبييه، وقد ترك كوبو في أشد أوقاته مرارة، وأثر مناقشة حول تزمت كوبو في مثاليته ورفضه كل محاولات التوسع التي تهدف إلى النجاح التجاري، وقد رد جوفيه على اتجاه كوبو إلى العزلة الصوفية باتجاه واقعي ورغبة جامحة ومؤكدة في النجاح الجماهيري، وبدأ نشاطه كمخرج في مسرح الكوميدي دي شانزليزيه في أكتوبر 1922، في إطار تغلب عليه التقليدية والسطحية: عروض. مسرحية منضبطة وبراقة، ونجاح سريع ودعاية واسعة الأرجاء، واستعانة بالسينما على كل المستويات، حتى أصبح مسرح الكوميدي دي شانزليزيه Comdedie des champs Elysees ملتقى الطبقة الراقية في باريس: «بالرغم مما قد يثيره هذا التصريح في النفس من إحساس بالامتعاض والكدر، فان المؤكد أن المسرح لا يثر إلا قضية واحدة ستظل لغزا إلى الأبد: النجاح.. نستطيع أن نتحدث عن قضية الدراما من وجهة نظر قد تميل إلى التقليد وقد تميل إلى التجديد، ولكن الالتزام بالبحث عن النجاح هو أصعب ما يواجه المشتغلين بهذه المهنة.. أن المسرح يجب إلا يفقد أبدا ما نسميه بالموضوعات الضخمة، ولكنه أيضا يجب أن يواصل البحث عن عناصر التوفيق يبن هذه الموضوعات الضخمة وبين الجماهير في كل حقبة وفي كل موسم». [23] لقد كتب لوي جوفيه هذه السطور بعد هروبه من كوبو ومن الفييه كولومبييه. غير أن الراجح أن هذا السلوك الفكري من جوفيه في بداية استقلاله بالعمل ما هو إلا القشرة التي أخفى تحتها صراعا مع روحه القلقة غير المستقرة، والأزمة التي تخلفت بلا شك عن شطط كوبو وتحويله المسرح إلى برج عاجي منفصل عن الجماهير، هذا القلق، وهذا الصراع، لا شك أنهما ينبئان عن تطلع جوفيه إلى عقيدة يستند إليها في كفاحه المسرحي، وربما

زاد هذا القلق حدة عدم اقتناعه بمسلك كوبو وهو في نفس الوقت أستاذه وشريك كفاحه، وربما شارك في تعميق أزمته أيضا اقتناعه منذ البداية بأن الطبيعة حرمته إمكانية التفوق كممثل لعيوب جثمانية أدت به إلى البحث عن وسائل أخرى للتفوق في المسرح.

وقد توضح لنا هذه الرسالة التي كتبها إلى أستاذه كوبو إبان كفاحه داخل الفييه كولومبييه هذا القلق في بحثه الدائب منذ البداية:

«ها أنذا أعمل بقدر ما أستطيع في البحث العلمي وفي طريق التطبيق العلمي. وأحلم في غير وضوح بأن أصبح بالنسبة لك ذلك الشيء العجيب الذي يجمع بين رئيس-ميكانيست وجامع كتب.. أريد أن أكون ممثل فارسFarcer ولكن لن أكون إلا ذلك الفارسير ؟ ؟.. حسنا، سأقول ما أراه أنا في هذا الموضوع.. لن أستطيع بمجهودي وحدي أن أصبح ممثل فارس حديث، ولكن هناك أيضا الإضاءة وتصميم الديكور، الموضوعان اللذان يراوداني. الديكور: لن أصبح ذات يوم مهندس ديكور. ولكنني أحلم بطرق مختلفة للتفسير وبخامات معينة، وبوسائل تطبيقية معينة، وأواصل البحث في كل هذا على أمل أنه قد يوصلني ذات يوم إلى شيء من النجاح. أما عن الإضاءة، فإنني واثق أشد الثقة من أن كريج نفسه سيتحول إلى رجل ضئيل عندما يرى ما سنحققه. لقد خرج الديكور عندنا على كل الأشكال المتبعة في عصرنا، ويجب أن تخرج الإضاءة أيضا.. لا شك أن كل هذا يحتاج إلى أبحاث علمية شديدة الصعوبة، ولكن لدي مشروعات.. وأعتقد أننا إذا كنا لم نحقق نتائج فعالة في هذا السبيل حتى الآن، فالسبب في ذلك يرجع إلى الخلط الذي وقع فيه النظريون من ناحية [24]، والحرفيون والفنانون من ناحية أخرى، فالأولون قد تكلموا، والآخرون لم يستوعبوا ولم يحاولوا الفهم، لم يوجد حتى الآن ذلك الشيطان الصغير الذي يفكر في كل ما قالوا بشيء من العمق، هناك من أحب التل.. القطن.. الخشب.. الحديد. واللمبات الكهربية، وهناك من اختار لنفسه مادة من هذه المواد واستحوذ لنفسه على أسرارها، ولكني أريد أن أكون ذلك الشيطان الصغير.

قلنا إن الأرجح أن جنون جوفيه في البداية بالبحث عن النجاح لم يكن إلا فترة تخفي تحتها بحثا عن عقيدة، ولعل مقابلة جوفيه لجان جيرودو Jean Giraudox عام 1928 وما أدت إليه هذه المقابلة من نتائج، تؤكد هذا

الظن، فقد ولدت هذه المقابلة كلاسيكية جديدة بفعل الالتقاء بشعر جيرودو، وما زالت تعتبر علامة من العلامات التاريخية في المسرح الفرنسي الحديث. بل لعل هذه المقابلة والتعاون الذي أعقبها قد عاونا بالفعل على تحقيق ما كان يطمح إليه كوبو من كشف الأسرار الشاعرية في العرض المسرحي. لقد عثر جوفيه على المسرح الخالص، في ظلال الكلاسيكية التي أعاد كشفها جيرودو، وقد بدأ يطلب إلى ممثليه في مسرح الاتينيه Theatre de L'athenee الذي أصبح مديرا له، الترجمة المسرحية الحسية الذكية للنص، الإحساس بإيقاعه، بموسيقاه، على أساس أن التجسيد المسرحي عملية عاطفية وحسية أساسا، وتنتهي إلى التقمص الحسي: «لعب الممثل في العرض المسرحي تحقيق لاكتشاف الحواس، وهذا اللعب (التمثيل) يجب أن يكون روحيا، مجردا صناعيا (تكنيكيا) على الفاضي (تكنيك بحت) حتى لا يلتاث ولا يتوه خلقا أو خلقا، الممثل أو الجمهور. إن العرض المسرحي ظاهرة مجردة نحملها قدرا معقولا من الحقيقة بغمسة سريعة في الجسد الإنساني تكسبها المحسوس الذي يلتقي بالحواس، هذا هو المسرح الكبير: المسرح الكلاسيكي». [25] لقد اهتم جوفيه بالبحث عن قوانين الحرفة، وقد أدى ذلك إلى طبع عروضه المسرحية بطابع معماري رصين: معمار لفظي ومعمار حركي، وقد اعتمد أكثر ما اعتمد على الجماليات، وأبدع في استعمال الديكور والأضواء، وأن طبعه تذوقه للكلاسيكية بطابع توشيه شوائب الباروك والفخفخة الباحثة عن المتعة. ومن أعظم أعماله (مدرسة النساء لموليير) التي صمم ديكورها كريستيان بيرار Christian Berard (وتارتوف) ديكور براك Braque. لقد كان جوفيه مشدودا دائما إلى الحقب الكلاسيكية في التقاليد المسرحية، ولكن الملاحظ أنه لم يتعرض للنصوص الكلاسيكية إلا في النصف الثاني من حياته الفنية، ولا شك أنه في هذه الفترة كان قد نجح في اكتشاف ذاته الفنية وفي التمكن من أسرار مهنته كمخرج وممثل ورجل مسرح بوجه عام. يقول لوى جوفييه: «في الكنيسة نحس بوجود الله، وبكل ما يشعرنا بوجوده، أما في المسرح، فإننا نرى كل ما لم يفسره لنا الله، كل ما أبدعه الإنسان لتفسير الوجود الإلهي»[26]. وبصرف النظر عما يطالعنا في هذه الكلمات من اهتزازات روحية غير واضحة المعالم، فإننا نستطيع أن نستخلص مما أوردناه أن جوفيه سجل في تاريخ الكارتل اكتشافا صياغيا

هاما في فن الممثل: فلقد حدد البعد بين الممثل وبين البناء الأخلاقي والانفعالي للشخصية المسرحية بقصد المحافظة على الأبعاد الأخلاقية والشكلية للممثل والجمهور. وهذا البعد بين الأداء وموضوع الأداء سنلتقي به على صورة أكثر تحديدا وأكثر اتصالا بمصالح الإنسانية عند برخت، مع فارق هام، هو أن الدافع عند برخت سيكون نابعا من الفكر السياسي والاجتماعي، بينما يرجع البعد عند جوفيه إلى أسباب جمالية وصياغية وأخلاقية.

جاستون باتي

مخرج ومهندس ديكور ومؤرخ ومؤلف مسرحي وفنان فرنسي. وهو الثالث من رباعي الكارتل. وتقتصر علاقته هو وجورج بيتوييف بكوبو على تقدير قيمة الجهود الدافعة التي بذلها مسرح الفييه كولومبييه، لقد تم تكوين باتي المسرحي من داخل ذاته ولم يتأثر باتجاهات معاصرة. وكانت انطلاقته المسرحية تعبيرا عن أفكاره الخاصة، كما كانت تجاربه المسرحية في الغالب تتجه في طريق مناقض لتجارب كوبو.

ولم تكن تربية باتي الأولى توحي باتجاهه إلى المسرح، فقد بدأ دراساته في معهد ديني في ليون على يد الرهبان الدومينيكيان، ثم دراساته القانون، ثم تخصص في دراسة الأدب الألماني في جامعة ميونخ. وفي الكونستلر تياتر يقترب من الفنون النابضة في خشبة المسرح، وتتضح له المعركة الدائرة في نفسه بين الفنون الأدبية والفنون المسرحية، كان باتي قد بدأ يشغف بالأدب، وبسط أكثر من قصة على الورق، ونشرت له بعضها، وتحت تأثر العروض المسرحية لراينهاردت، اكتشف باتي استعداده لخوض معركة الإخراج المسرحي. ولعل دراساته النظرية، وانطباع شخصيته الفكرية بالاتجاه المنطقي المكتسب من دراسته للقانون، هي التي أدت به إلى أن يقضي حوالي عشر سنوات، منذ تكشفت له رغبته في ممارسة الإخراج، في أبحاث نظرية بحتة، قبل أن يمارسه عمليا . وكان لا بد أن يقترب من فرمان جيمييه في 1919 في ليون وأن يساعده في إعداد عروضه الشعبية العريضة لكي يصعد خشبة المسرح، ويبدأ حياته العملية كمخرج مسرحي، و قد أخرج في مدى عامين عددا من المسرحيات من أهمها مسرحية

«الإمبراطور جونز» ليوجين أونيل، وخرج من هذه التجربة التكنيكية بقرار يدل على عدم إمكان انسجامه مع النسيج المسرحي القائم، فكون فرقة جديدة في نوعها انتظمت عددا من المؤلفين أطلق عليها :-Les Compagnons de la Chimere أو فرقة (الباحثين عن الأحلام) وهي كما يبدو من اسمها فرقة غير عادية، وقد تكون طليعية بالنظر إلى الوضع المسرحي المعاصر لها في فرنسا، إذا كانت الطليعة تعني الخروج على المألوف. وقد افتتحت أعمال الفرقة في مسرح الشانزليزيه في فبراير 1922، وتحت تأثير النجاح الكبير انتقلت إلى مسرح أكبر أعد خصيصا في إحدى خرابات باريس. ولكن المسرح أغلق أبوابه في يونيه 1923 لصعوبات اقتصادية وهدمت الدار فيما بعد.

وفي هذه المرحلة الأولية في حياة باتي كمخرج، ومن خلال أعماله، وبوجه خاص من خلال إخراجه لمسرحية «الإمبراطور جونز» ليوجين أونيل تحت إشراف جيمييه، يتبدى أسلوبه بوضوح.

لقد أظهر باتي حساسية فنان مغرم بالصياغات الخيالية والحياة الخرافية التي تصبغها لمحات السحر، وهو بهذا يفتح صفحة جديدة على الصياغة المسرحية التشكيلية التي وضع جذورها جوردون كريج، انه يتعلق بالنبض الشاعري للحظة الصمت، وللخط والكتلة والسطح والبقعة اللونية في الديكور، وللشعاع الضوئي، ولكنه مع ذلك يفتقر الأولية الانطلاقة الواسعة الأولية الخيال التي تميز بها كريج، وربما كان هذا الجمود النسبي فيه راجعا الأولية انطوائيته وإحساسه بالوحدة، أو الأولية بعده عن فن الممثل كعنصر حي ورئيسي في الصورة التركيبية للعرض المسرحي، هذا بالإضافة الأولية أن باتي منذ خطواته الأولى كان يهفو الأولية حياة الماضي ويبتعد عن كل تفاصيل الحياة الواقعية في عصره، مما أدى الأولية الحكم عليه بالانعزال عن مجتمعه: لقد كان يقدس كل مخلفات الرومانتيكية، ويعتز بطقوس الأحلام، ويبحث عن العلاقات الخفية بين الكائنات الحية والأشياء. وفي هذه المرحلة يتحدث عن فنه فيقول: «إن النص عصب جوهري في العمل المسرحي. انه بالنسبة للعمل المسرحي كالنواة بالنسبة لحبة الفاكهة، هو المركز الصلب الذي تلتف حوله كل العناصر.. إن الدور الحقيقي للنص في المسرح هو دور الكلمة في الحياة. فالكلمة تشرح بطريق مباشر

وفي صفاء، أفكارنا الواضحة، ولكنها تصف كذلك بطريق غير مباشر أحاسيسنا، في الحدود التي يمكن لذكائنا أن يحللها، اننا عاجزون عن تقديم وصف دقيق معاصر لحياتنا الحسية، فان الكلمة تحللها الأولية عناصر متتابعة والى انعكاسات فكرية، تماما كما يحلل منشور زجاجي أشعة الشمس، إن سلطان الكلمة عظيم لأنها تحتضن ذكاء الإنسانية وتركزه. ولكن للكلمة مع ذلك حدودها لأنها عاجزة عن الإحاطة بكل مناطق الحس الإنساني. ذلك أنه توجد بين أحاسيسنا وبين أرواحنا ممرات سرية لا يدركها الذكاء الإنساني..

إن في المؤلف المسرحي (الدراما) رجلين: المؤلف والكاتب، الأول يحمل في داخله العمل الفني، عمل واسع بقدر عظمة المؤلف، ونحن نعترف به كسيد مطلق ونخضع له بدون شروط. أما الكاتب فانه يحقق من هذا العمل الجزء الذي يستطيع (الأدب) أن يعبر عنه. أما بالنسبة للجزء الباقي فلا بد للكشف عنه من الممثل والمصور ومؤلف الموسيقى ومهندس الإضاءة، ذلك الأوركسترا الذي يقوده المخرج. وقد انبرى البعض خطأ الأولية تقديس الفكر، والخضوع له، والتضحية من أجله.

إن النص مهم لهؤلاء الفنانين لأنه فقط العنصر الفكري من المسرحية، والنص المكتوب والعرض المسرحي الكامل بهذا الشكل ليسا نوعين من المسرح فقط، ولكنهما فكرتان روحيتان مختلفتان [27]، (النص عمل أدبي يختلف اختلافا كبيرا عن النتيجة النهائية للعرض المسرحي)..

والمسرح بالنسبة لنا هو الفن العلوي لأنه وحده قادر على التعبير عن كافة الأنغام المتآخية في العالم، والتي تسعد أحاسيسنا وفكرنا على السواء) لقد كان باتي يحلم بمسرح متكامل، أقرب إلي حياة الأحلام منه إلي الحياة الواقعية، ولهذا بعد عن واقع عصره وعن واقع مجتمعه، وقد أخذ عليه النقد مأخذين عريضين: أولهما : اعتباره الكلمة مجرد عنصر موح بالدخول في العمل المسرحي، ولقد سبقه كريج في هذا السبيل، وقد أثار هذا معركة هامة في النقد المسرحي انتهت بتقرير سيادة الكلمة في فن المسرح، وثاني المأخذين انفصاله عن مجتمعه، وقد جرت مناقشة هامة بينه وبين أحد المخرجين الشبان حول هذا الموضوع قرر فيها المخرج الشاب انه راغب في تسجيل نفسه في سجل حياة عصره، وفي مطابقة المسرح لحياة مجتمعه

بكل ما فيها من اضطراب ومن مشاكل.

وأجابه باتي. (أنا أفهمك، ولكن بالنسبة لي، أنا أحب أن أعيش في الماضي، وليس يعني ذلك أني أكره الحقبة التي أعيش فيها، على العكس، إني لا أحمل لها أي عداء، ولكني واثق من أنني كنت أود لو عشت في القرن 18، بالرغم من أنني ولدت في (القرن 19).

ولقد أدى هذا النهج عند باتي إلي اهتمامه بتعمق مشروعاته المسرحية قبل بدء العمل، فكان يقضي شهورا في الدراسة والبحث والتأمل، وكان العرض نتيجة حساب دقيق مسبق لكل التفاصيل على الورق، يصل أحيانا إلي حساب مساحة وزاوية الشعاع الضوئي ودرجة ميل وجه الممثل بالنسبة لزاوية الضوء، مما أدى إلي فقدان روح الشعر ونبض الحياة أحيانا كثيرة في إنتاجه، وتحول هذا الإنتاج في الغالب إلي لوحات مركبة جميلة فيها كثير من البرودة.

وكان طبيعيا بعد كل هذه الخلافات مع أهل عصره من المفكرين والفنانين أن يعجز جاستون باتي عن تحقيق أحلامه بصورة نهائية. وأن ينتهي إلي أزمة، نتيجة لهذا الصراع، تدفع به في النهاية إلي الانزواء بين العرائس، ولكنها في هذه المرة العرائس الشعبية (الاراجوز) الذي تفتحت عليه عيناه في بلده ليون. ليقضي معها بقية سني حياته.

جورج بيتوييف

ممثل أرمني روسي الأصل منح الجنسية الفرنسية. ولد في تيفليس م ومات في جنيف 1939. وقد عاش منذ طفولته في جو المسرح، وترك التجارة ليعمل مديرا لمسرح تيفليس إرضاء لهوايته. ولما انتقلت أسرته في 1902 إلي موسكو، أخذ يتردد على مسرح الفن بانتظام. بالرغم من أنه كان يتابع دراسته للهندسة. وفي أعقاب الحركات الثورية التي قامت في 1905 هاجرت الأسرة إلي باريس، وهناك بدأ دراسته للحقوق، وفي الوقت نفسه أخذ يمثل كهاو في مركز الفنانين الروس، وقد عاد إلي موسكو بعد ذلك لاحتراف التمثيل، تحت تأثير فنانة روسية كبيرة قابلته في باريس وعمل بمسرح ستانسلافسكي حيث اكتشف في داخله تناقضا ورفضا لطريقة استان الأولى القريبة من الطبيعية. لقد كان يبدو المسرح لبيتوييف نتاجا للخيال،

وإبداعا، وحتى إذا كان يستند إلي الواقع، فانه لا ينزل إلي مستوى النقل منه. إن المسرح بالنسبة لبيتوييف هو نفحة الشعر التي تحيل ماديات الحياة إلي نغمة موسيقية أو بقعة لونية، أو إيقاع يتألف من لحظة الصوت ولحظة الصمت. وقد أدت مقابلته لجاك دالكروز أستاذ الباليه إلي سلسلة من الأبحاث في الإيقاع. وقد كون أثناء إقامته في روسيا مسرحه الأول وهو مسرح لا ينتسب إلي أشخاص، ولا يدعي الانتماء إلي اتجاهات محددة، وكان اسمه ينبئ بهذا الإطلاق (مسرحنا Notre Theatre) وقد عرض فيه سلسلة من مسرحيات تولستوي، موسيه، ابسن، موليير، شكسبير، شو. ولما ماتت والدته في ربيع 1914، وقامت الحرب العالمية الأولى، عاد مع أبيه إلى باريس حيث اتصل بالأبحاث الأولى لجاك كوبو، وأغرم بها، ثم قابل لودميلا زمانوف عام 1915 وتزوجها [28].

وقد رحل الزوجان بعد الزواج مباشرة إلى سويسرا وكونا فرقة على ركائز من الروسية المهاجرين، وقد بدأت هذه الفرقة باللغة الروسية ببعض أعمال تشيكوف، وفي عام 1917 كون الزوجان فرقة بيتوييف من المحترفين والهواة لتمثل بالفرنسية في صالة بلان باليه Plainpalais بجنيف. وتتميز هذه الفرقة بوفرة الإنتاج، ربما بسبب المساحة المحدودة لاستهلاك الإنتاج المسرحي، فقد كانت بيئة العرض لا تتعدى جنيف ولوزان، وقد قدمت الفرقة في حوالي 20 عاما (1919- 1939) ما بين سويسرا وفرنسا وبقية بلاد أوروبا ما يقرب من مائتي عرض مسرحي بين إنتاج جديد وإنتاج معاد الإخراج (هاملت أكثر من مرة) وقد استعرضت هذه العروض معظم أدب المسرح العالمي (فرنسا-روسيا-بلجيكا-السويد-إسبانيا-هنغاريا-المسرح الإغريقي-الروماني-الهندي (طاغور) الإنجليزي-إيطاليا-هولندا) ولهذا يطلقون عليه رجل المسرح العالمي، ويسجلون له بالفضل إثراءه المسرح الفرنسي وفتحه على الفكر العالمي. لقد اتسمت جميع أعمال بيتوييف بالصياغة الشعرية المرهفة، مستعملا أفقر الإمكانيات المسرحية، حتى أن النقاد يعيبون على فرقته فقرها في الممثلين، ولكن هذا من وجهة نظر البعض يرجع إلى استئثاره وزوجته بالبطولات، بالإضافة إلى قيامه دائما بالإخراج، ولقد تكون هذه بالفعل إحدى سلبيات بعض الفرق التي يقودها الأزواج أو الأقارب، ذلك أن الفنان يصعب عليه في أغلب الأحيان التجرد

عن عواطفه الذاتية، ولكن النقد يجمع مع ذلك-باستثناء بعض الأعمال التي فشلت-على روعة إبداعه، سواء في تصوره للديكور البسيط الذي يعطي الإمكانية بالفعل لتحقيق معادل تشكيلي للتصور الأدبي للكاتب، أو بالنسبة للحركة المسرحية التي يستعين في صياغتها بما يستنبطه هو وفنانوه من الخيالات والأحلام وعالم السحر-بعيدا عن البعد عن واقع الحياة- والتي يجيد فيها التوازن بين لحظة الصمت ولحظة الصوت. أو في أسلوب أداء الممثل الذي تخلص نهائيا من كل القيود، وأصبح قادرا على أن يعبر في كل نص بما يناسبه من الصياغة الصوتية والحركية.. وكان بيتوييف مغرما بالأستار الشفافة وبالسلويت، وباللعب باللونين الأبيض والأسود، لما فيهما من طاقة إيقاعية، كان يسعى في النهاية إلى: «تجسيد تأثرات الحياة عن طريق التشكيل الفني، حيث ينسجم الكل مع الصورة التي نريد أن نرى عليها ا لحياة».

ولم يكن بيتوييف يتصرف دائما في إطار قاعدة احترام نص المؤلف وأفكاره، ولكنه لم يكن يفعل ذلك بنية خيانة المؤلف، بل كان يقول أنه طريق الإبداع الذي يدعو إلى التحلل من الشكل الجامد للنص. سعيا إلى شكل مسرحي يعبر بالوسائل المسرحية عن أفكار المؤلف [29]. غير أن الحقيقة إن بيتوييف كان ينجح غالبا في إبداع طاقات تعبيرية جديدة تعبر عن المحتوى الحقيقي للحظة أو للحدث الدرامي في نص المؤلف وعلى سبيل المثال ما يذكر عنه وهو يؤدي الإمبراطور المجنون «هنري الرابع» في مسرحية بيراندللو المعروفة بنفس الاسم، حيث يصعد على المائدة في لحظة القمة من المأساة، عندما تكشف الشخصية عن جنونها-راغبة بكل الوعي العاقل في إطالة لحظة الجنون-وينحني على ماكيت مزيف لقصر من قصور العصور الوسطى، كانوا قد أعدوه له خصيصا لإرضاء جنونه الذي يخيل له أنه هنري الرابع، ويهزه بحيث تضطرب شاسيهاته وأستاره. مثل هذه الإبداعات التي تعتبر حقا معادلا فنيا للبنية الدرامية، والتي لا يخطر ببال المؤلف أن يبحث عنها، تعتبر من أدق التفاصيل في أعمال بيتوييف، مخرجا، وممثلا، وهذه الإبداعات تعتبر بدورها عنصرا من عناصر الامتياز في مسرحه.

لقد كان يبتكر لكل نص عالما خاصا به، ولم يكن يحب لهذا العالم أن يقوم على الديكورات المركبة، بل كان يبحث عن أبسط الأشكال التعبيرية،

وكان غالبا ما يلجأ إلى استعمال المركب الثابت Dispositif الذي يصلح للتعبير عن كل الأماكن التي تجري فيها الأحداث-شأن المنظر الثابت الذي أبدعه كوبو. وعندما كان يخرج أعمالا واقعية، كان يضمن تفاصيل الواقع في معمار صناعي يتألف من مواد مركبة: حيث تختلط أستار القطيفة بالجدران التي تصنع من خامات أخرى، كالورق المرسوم مثلا بطريقة تحقق الخداع الكامل.

ونحن لا نستطيع أن نستخلص مذهبا واضح المعالم من المسيرة الطويلة لبيتوييف، إلا أن نقول انه صاحب نظرية «الوحي» والوحي لا يمكن أن يقوم بديلا عن العلم والمعرفة الكاملة بأصول العمل المسرحي، ولكنه لا بد أن يستند إلى معارف واسعة، والى تجربة غنية في كل الميادين الثقافية الإنسانية، وهذه حال بيتوييف.

هؤلاء أذن هم المخرجون الأربعة الذين أطلق عليهم تاريخ المسرح الحديث: الكارتل. ويتضح من تحليل مواقفهم من المسرح أنهم يختلفون فيما بينهم اختلافات شاسعة، سواء من ناحية تكوينهم الإنساني، أو من ناحية طبيعتهم ومناهجهم الفنية والفكرية، أو من ناحية أساليبهم في صياغة العرض المسرحي. ولكن الذي يجمع بينهم ليس الاتفاق، أو اللقاء، أو الدراسة المشتركة، ولكن الضرورات الواحدة، وبوجه خاص ضرورة الترابط المهني أمام بعض العداءات الخارجية التي تتمثل في ظروف الإنتاج المسرحي.

والظرف الأخير الذي أدى إلى شبه الوحدة هذه هو خلاف شجر بين شارل ديلان وجانب من الصحافة أدى بالثلاثة الآخرين إلى أن يأخذوا موقفا من الصحافة: وقد تدرج هذا الموقف من المستوى الأدبي إلى المستوى التجاري (فقد اتفق المخرجون الأربعة وبالتبعية الفرق التي تضمهم على تغذية الصحافة بالإعلانات) الأمر الذي أدى بالصحافة الفرنسية الإنسانية مصالحتهم. وأيا ما كانت ظروف هذا التعاهد، وأيا ما كانت الخلافات الفكرية والفنية والاجتماعية في إنتاجهم المسرحي، فلا شك أن هذا التعاهد قد أدى للمسرح الفرنسي الحديث وللمسرح العالمي بوجه عام خدمات علمية وفنية هامة منها:

ا- الاتفاق الكامل على تنقية المسرح من آثار الفرق التجارية البحتة، والارتقاء به من المستوى الاستهلاكي العابر الإنسانية المستوى الفني، مستوى

الصياغة المسرحية الرصينة أدبا وفنا، بصرف النظر عن الاهتمامات الاجتماعية التي تظهر عند كل منهم بشكل أو بآخر.

2- إجماعهم، وفي مقدمتهم أستاذ الاتجاه كوبو، على أن الفن المسرحي بالرغم من قيامه على أساس تقليدي انتقل لنا من عصور ما قبل التاريخ، إلا أنه يجب أن يظل ميدانا للبحث والاكتشاف وللتجديد، كما يجب أن يوجه الإنسانية تحقيق أهداف إنسانية سامية.

3- إجماعهم على أن المسرح قادر بذاته، ومن خلال وسائله التقليدية هذه على أن يواجه بمطلق القوة كل وسائل العرض الميكانيكية الحديثة، دون أن يفقد شيئا من أرضه. ودون استناد إلى مستحدثات هذه الوسائل الجديدة (السينما والتليفزيون. وأخيرا الأقمار الصناعية).

ولا شك أن هذا التعاهد قدم للتابعين من المخرجين المعاصرين مرجعا غنيا للغة المسرحية الحديثة.. ما زالوا وسيظلون ينهلون منه، ولعله لذلك السبب كان جديرا بجاستون بأتي أن يجيب على ذلك المخرج الشاب الذي زاره في معمل عرائسه: «لقد صنعنا ثورتكم، لقد أعدنا مسرحة المسرح، وليس عليكم بعد الآن إلا أن تواصلوا جهودنا». [30].

4 التعبيرية والمسرح السياسي

ألمانيا والمسرحان التعبيري والسياسي

لمسنا في الأبواب السابقة كيف أن حركات رجال المسرح في فرنسا تبدأ من منطلق الضمير الفردي، بحيث يمكن أن نقرر بضمير مرتاح أن كافة الحركات-منذ أنطوان وحتى كوبو وأركان الكارتل، كانت تضع في اعتبارها «فن المسرح» ولا شيء غير «فن المسرح» ولعله لذلك السبب كانت هذه الحركات تدور حول التقاليد الكلاسيكية والجمالية اقترابا أو ابتعادا، بمعنى أوضح كان الرواد الفرنسيون يفكرون من خلال خشبة المسرح، مهتمين بالدرجة الأولى بتطوير العرض المسرحي-بصرف النظر عن الوظيفة الاجتماعية لهذا العرض. وبالرغم مما يمكن أن يقال من أن الفصل بين العرض المسرحي والجماهير يعتبر شكلا من أشكال القسر، على أساس أن المسرح لا وجود له إلا بالجماهير، إلا أن وجود الجماهير يمكن أن يكون على درجة من الإيجابية والارتباط بالكلمة التي يطرحها العرض، تقل أحيانا. حتى تصل إلى مجرد المتعة، وتزيد أحيانا أخرى إلى درجة يعتبر معها الجمهور شريكا في العرض وعنصرا هاما يؤثر في العرض ويتأثر به.

ولمسنا أيضا كيف أن الرواد من رجال المسرح الألماني فيما بين الحربين كانوا يتحركون من منطلق جماهيري، حتى ولو كان هذا المنطلق عند جورج فوخس وماكس راينهاردت قد خلا من أية نية إلى الاتجاه بالجماهير نحو التفكر السياسي، ذلك أنهما كانا يصبغان عروضهما كما رأينا-بصبغة السحر والإبهار.. لم يكن مخططهما يتسع لطموح أكثر من ضخامة حجم الجماهير التي تؤم العرض. وعندما تشب نار الحرب العالمية الأولى، تبدأ القاعدة المستقرة للمسرح الألماني في الاهتزاز، ويهتز معها مسرح هاويتمان الطبيعي النزعة. أن نار الحرب تشكل حدثا تاريخيا عظيما يهز الشعب الألماني، ويهز معه مؤسساته، بما في ذلك المؤسسة الثقافية بكل مكوناتها من آداب وفنون.. ويستشعر المثقف الألماني الهزيمة قبل وقوعها ويرفض كل التعبيرات المرتاحة. المستقرة، الهادئة، ويسعى إلى أشكال أكثر تعبيرا عن الهزيمة المدمرة. فتبدأ ظاهرتان متوازيتان: المسرح التعبيري، والمسرح السياسي[1].

لقد انطلق المسرحان في لحظة واحدة تقريبا، تحت وطأة الهزيمة، وتطورا من خلال حرب طويلة وقاسية أطاحت بالإمبراطورية الألمانية: بكل القوى والسلطات، والمؤسسات والفضائل أيضا، غير أن المسرح التعبيري قد استغرق فترة محدودة (1918- 1925) بينما تطور المسرح السياسي، وامتد حتى نهاية الحرب العالمية الثانية وما بعدها. على أننا يجب أن نسلم بادئ ذي بدء، أن المسرحين يشتركان في تحقيق الهدف السياسي من خلال استفزاز الجماهير، وقيادتها نحو الالتزام بصحوة ألمانية جديدة، تقوم على معطيات واضحة، وان كانت لكل من التيارين وسائله الخاصة في التعبير، ومضامينه الخاصة أيضا.

المسرح التعبيري

جاءت التعبيرية في الأدب والمسرح الألمانيين تعبيرا عن «صرخة الروح» ضد كافة المظاهر المادية للواقع، وبوجه خاص ضد الهزيمة المدمرة، وضد كل المعطيات الواقعية التي أدت إلى هذه الهزيمة، و «الحرب» من أهم هذه المعطيات. والخلق الفني عند الطبيعيين لم يعد محاكاة أو بعثا للعالم الظاهري في صورة جديدة، بل أصبح يتجه إلى خلق صورة للحياة الداخلية الذاتية، التي ترفض الأشكال الميتة للحياة الحاضرة، وتبحث عن تصور أعمق للحياة.

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن الاتجاه إلى التعبيرية قد بدأ في فن التصوير قبل ذلك-منذ 1905- كثورة على المصورين التأثيريين، فقد اتهم المصورون التعبيريون [2] الفنان التأثيري بأنه إنسان سلبي لان عينه العضوية لا تستطيع أن تلتقط غير الحقيقة الأرضية، بينما يجب أن يتمتع الفنان بعين داخلية تخترق الحدود المادية للأشياء وتتجاوزها إلى ما لا يرى على السطح من بذور الحقيقة، إلى حيث يستطيع الفنان اكتشاف أعماق الذات الداخلية (الأنا).

إن الفن الجديد يجتهد في ترجمة عالم الأفكار، والخيالات، والأحلام، سعيا لعرض الأشياء كما يجب أن تكون، لا كما هي كائنة. انه يسعى لعرض معاني الأشياء، لا الأشياء نفسها. ولهذا فهو ينحو منحى تجريديا، ورمزيا، ويرفض كل الطرائق الكلاسيكية، كما يرفض أي خداع يقصد به محاكاة الواقع: «إن العالم أمامنا، ومن الحمق أن نكرره. أن الحقيقة البدائية للفن، تدعونا إلى أن نعيد البحث عن كنه العالم، أن نخلقه بطريقة جديدة..».

وكذلك فان الأدب في المسرح التعبيري قد استهدف بالدرجة الأولى التعبير الحر عن الشخصية الإنسانية، لا من خلال الواقع الذي ترفضه، ولكن من خلال الحقيقة التي ترنو إليها، ويجب أن تكافح من أجلها. وإذا كانت جهود الكتاب التعبيريين قد اعتبرت فيما بعد جهودا أقرب إلى العاطفية منها إلى الإيجابية والفعالية، لأنها كانت في الواقع تطلق دعوات عاطفية بدلا من أن تطرح دعوة واضحة إلى الكفاح، فان ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى المناخ الروحي التصوفي الذي يلف مسرحياتهم، حتى في تلك المسرحيات السياسية النبرة، التي تناهض فكرة الحرب، أو تدعو ضد الضغوط الرأسمالية على الذات الإنسانية. ومن أبرز الكتاب التعبيريين في المسرح: فيديكند Wedekind وهاسنكلفرHasenclever و فريتزفون أنروه, Fritz von Unruh، وجورج كايزر George Kaiser، وأرنست توللر Ernst Toller وكذلك برتولت بريخت في مرحلته الأولى، وقبل أن يتحول إلى المسرح التعليمي، ثم إلى المسرح الملحمي، ونود هنا، كتمهيد للحديث عن العرض المسرحي التعبيري، والقوانين التي تحكمه، أن نعرض بإيجاز لطبيعة البناء الدرامي في النص التعبيري: إن الدراما الكلاسيكية تقوم على تخطيط منطقي يضع في اعتباره المستقبل، بحيث ندرك فيها بداية وتطورا ونهاية، والإيقاع

فيها تحدده بدايات المشاهد ونهاياتها. أما الدراما التعبيرية فإنها-على العكس من ذلك-عبارة عن متتابعة من اللحظات المتصاعدة، حيث تتوالى سلسلة من القمم الدرامية، وعلى ذلك فان الدراما تتجه دائما إلى أعلى في خط رأسي-نحو المثل الأعلى الإنساني الذي هو الهدف الآخر للدراما: «وعلى ذلك، وبلوغا لهذه الغاية، فان الكاتب لا يتعرض إلا للخطوط الرئيسية، ولا يدخل في التفاصيل، إن الدراما التعبيرية تكاد أن تكون سلسلة من المنولوجات المركزة، المكثفة، حيث يضحي المؤلف بكل الأحداث الخارجية وبالقصة أيضا. إن الكاتب التعبيري يتجه بصفة أساسية إلى إبداع وجود واضح وبارز للدراما عن طريق تجسيد الشخصية الرئيسية، فليست القضية أذن قضية طرح أفراد أو شخصيات على الخشبة، وإنما قضية عرض أنماط ورموز تشير بوضوح إلى وقائع وأفكار وأسرار، وتعاون المتفرج على استشفاف روح «الإنسان الجديد» التي تستيقظ في داخل «البطل» [3].

ومن بين المخرجين البارزين في المسرح التعبيري: كارل هاينزمارتين Karl Heinz Martin ولود فيج برجر Ludwig Berger وريتشارد فيشرت Richard Weichert وجوستاف هارتونج Gustave Hartung. وقد أخرج مارتن معظم أعمال جورج كايزر، ونتحدث هنا عن إخراجه لمسرحية «الأرملة اليهودية» لنفس الكاتب، حيث البطلة جوديت Judith تعاني طيلة المسرحية عدم الاكتفاء الجنسي، في صياغة أدبية تجمع المأساة إلى السخرية المرة، وقد عرضت في برلين في 1925: علق المخرج صليبا معقوفا في رقبة البطل، وجعل ملابس البطلة تكشف بشكل دائم عن سرتها، فأصبحت (السرة) المحور الرئيسي للمسرحية، وبقدر ما يعبر هذا المظهر عن العري الخارجي واللاأخلاقي، بقدر ما كانت الممثلة تلعب دورها برقة وأدب شديدين [4].

ونستطيع بوجه عام أن نلخص أسلوب هؤلاء المخرجين كما يلي: تجسيد الأحاسيس والمعاني الرئيسية للدراما باستعمال الوسائل المسرحية المختلفة، دون خشية من التجريد والبعد عن الحقيقة (الواقع)، فنحن نجد مخرجا تعبيريا آخر مثل هارتونج يقصر الديكور في إحدى مسرحياته على تكوين من الأقمشة البنفسجية والبرتقالية، التي يتحرك فيها الممثلون وقد ارتدوا باروكات خضراء وحمراء.

على أننا يجب أن ننبه هنا إلى أن التعبيرية ليست «أسلوبا» قائما بذاته،

له معالم موحدة واجبة الاتباع من كل التعبيريين، وله قياسات وركائز ثابتة وواضحة كالكلاسيكية والواقعية والطبيعية، لا، انهم ينفقون على الغاية، ويختلفون في الوسائل والتفاصيل: يكفي أن توصل التفاصيل إلى الحقيقة التي يجمعون عليها: صرخة الروح.

إن هدف المخرج التعبيري-سواء كان النص الذي يخرجه لكاتب تعبيري أو تقليدي-أن يصل بالمأساة إلى أعمق أعماقها في التأثير، أن يمنح العرض أقصى درجة من «التعبير»، بحيث تمس الجماهير مسا مباشرا. والمخرج في سبيل تحقيق ذلك يحاول أن يجعل كل عنصر من عناصر العرض يمثل «صدمة» في حد ذاته: الممثل، الديكور، الإضاءة، الموسيقى.. بمعنى آخر لا بد أن يكون كل من هذه العناصر قادرا بذاته على تحقيق «صرخة الروح:<

ولا شك أن ارتباط ما قد حدث بين أفكار المخرجين التعبيريين وأفكار جوردون كريج الذي ظهر كتابه «فن المسرح» في 1905، وأفكار أدولف آبيا أيضا، على الأقل فيما يتصل بالاهتمام بالعناصر المختلفة للتعبير في العرض المسرحي. ولعله من المناسب هنا أن نعيد قراءة شيء من فلسفة المسرح عند كريج: « .. إن فن المسرح ليس مجرد لعب الممثل، أو النص أو الإخراج، أو الرقص، انه يتكون من كل العناصر التي تشترك في تكوينه: من الجست الذي يعتبر روح أداء الممثل، ومن الكلمات التي هي جسم النص، ومن الخطوط والألوان التي تعتبر الوجود الحي للديكور، ومن الإيقاع وهو خلاصة الرقص.»..

إن كريج وآبيا يتفقان تماما مع التعبيريين في فلسفة العرض المسرحي، ويقدمان لهم في الوقت نفسه رصيدا لا ينفد باكتشافاتهما في علم الديكور والإضاءة والموسيقى.

ولقد جند المخرجون التعبيريون كل التجهيزات المسرحية الحديثة التي يمكن أن تعاون على الخلق الفني، سعيا إلى تجريد خشبة المسرح من شبهة الواقع. بعيدا عن أي اتجاه وصفي، بعيدا عن أي محاكاة أو حتى استيحاء من الواقع، لقد حاولوا التوصل إلى «خلاصة المأساة» عن طريق:

1- أداء الممثل غير الواقعي (التجريدي).

2- رمزية الأشياء والخطوط، والألوان، والإضاءة.

ولعله يبدو من التناقض بمكان، أن يكره التعبيريون إلى هذه الدرجة

الواقع الخارجي للأشياء، ثم يلجئون إلى استعمال هذه التجهيزات المرئية، ولكنهم يجيبون على ذلك بأنهم يستعملون هذه الأشياء، لا ليسروا للمتفرج الإلمام بمكان الحادثة وإطارها كما يفعل الواقعيون بل ليسروا لاتصال المباشر بالحدث ذاته، الذي يشكل الحقيقة الأعمق للدراما.

أما مصمم الديكور التعبيري فعليه ألا يحاول بتصميمه خلق إطار تاريخي محدد: أو تهيئة بيئة اجتماعية محددة أو حقيقية. أو أي مناخ يوصي بشيء من الواقعية. انه يجب أن يرفض التزايدات الزخرفية وكذلك النقل من الواقع.

«ترك المنصة للدراما»هذا هو التوجيه الأول والأخير دائما، وأما الوسائل التشكيلية أو التعبيرية التي يستعملها فتختلف بسبب الرؤية التي يريد أن يجسدها، وعلى وجه العموم فانه لا يزيد على تهيئة الفراغ المسرحي لكي يكمل خلقه لعب الممثل، وشعاع الضوء، ومخيلة المتفرج. وقد اشتهرت المناظر التعبيرية بالمنظور المشوه، والخطوط المائلة بدلا من المستقيمة، والعناصر غير الكاملة (المكسورة عمدا) وعدم التماثل المقصود: بوجه عام كان المنظر يهيئ ما يمكن أن يوصف بحلم مزعج ومثير.

والإضاءة في العرض التعبيري لا يمكن أن تكون عامة بل إضاءة مناطق، أو بقع أو فلاشات، يجب أن تعزل الممثل عزلا تاما عن العالم الذي يحيط به، وتقطع علاقاته نهائيا بالعالم الخارجي وبالشخصيات الأخرى.. إنها إضاءة قوية ولكن مركزة ومحددة.. تهيئ مناخا رمزيا ووحشيا ومخيفا. والأخير المسرحية عند التعبيريين معادل للمنظر المسرحي: إنها تخلق علاقات وانكسارات بين الشخصيات، وهي تتبع الأحداث، لا لتصفها وتوضحها، ولكن لتفسرها في مراحلها المختلفة.

وبالنسبة للممثل فان الأداء التعبيري يقتضي التركيز، والتكثيف، والرمز، كما يقتضي جهدا عصبيا كبيرا للحصول على ترجمة مكثفة للحقيقة الداخلية. والممثل التعبيري حامل للفكرة أكثر منه مفسر لها، ويقول أحد المنظرين التعبيريين، «ن الممثل لكي يستجيب للإرادة الجديدة للفن، يجب أن يتخلص نهائيا من الواقع، وينفصل عن كل متعلقاته، حتى يتحول إلى مجرد حامل للفكرة وللقدر».

والتعبيرية ترفض فكرة الممثل بطلا للتراجيدي، كما ترفض فكرة أن

الممثل يجسد هذه الشخصية أو تلك، وتطالبه بأن يكون مترجما لحالات الروح. والممثل التعبيري لكي يحقق ذلك يجب أن يكون أداؤه فيزيقيا بالدرجة الأولى، ولهذا فان الأداء التعبيري قد بعث القيمة المفقودة للجست، وجعله حادا، مجردا، يعبر عن مراحل الدراما، وعن انفعال الشخصية، ولعل مشاهدة الرقص التعبيري أن تهيئ لنا استطلاع اللغة الحركية لأداء الممثل التعبيري لأنه أقرب ما يكون للراقص الذي يعبر بكل عضلة في جسمه عن معنى الرقصة. إن الجسم الإنساني شكلا وكتلة يجب أن يتوافق مع حالة الروح، لكي يتوصل إلى ترجمة بلاستيكية لهذه الحالة.

ومع التسليم بأن المسرح التعبيري لم يكن منهجا أو أسلوبا بقدر ما كان تعبيرا عن لحظة انكسار، فانه يشكل مع ذلك ظاهرة محددة المعالم في تاريخ المجتمع الأوروبي، وفي تاريخ المسرح في القرن العشرين. وبالرغم من أنه لأسباب كثيرة حمل في داخله بذور نهايته المحتومة بانتهاء اللحظة التي أبدعته، إلا أنه قدم لمسرح القرن العشرين كثيرا من المكتسبات ومن أهمها:

1- إن تعبيرات «لعين الداخلية»و «الرؤى»و «خلاصة الدراما» و «صرخة الروح» كانت كلها عناصر ساهمت في تجديد فن المسرح وتوجيهه مرة أخرى نحو مثل عليا فردية أدت ومازالت تؤدي إلى صياغة جمالية والى نوع من الفن منفصل عن الواقع المرفوض، وقائم على القدرات التعبيرية للفنان.

2- حقق المسرح التعبيري فضلا كبيرا بالقضاء على كثير من مفاهيم المسرح البرجوازي التي سادت في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

3- لا شك أن اتجاه التعبيريين إلى توظيف جميع عناصر العرض المسرحي قد أخذ شكلا مختلفا عن الأشكال التي سبقتهم، فلم يكن هدفهم تحقيق مسرح الشعر والسحر، أو تحقيق المسرح الشامل-كما يقول البعض-بل كانت كل هذه العناصر توظف للتركيز على «روح الدراما بما يؤدي إلى شكل من أشكال الانصهار بين هذه العناصر والدراما نفسها».

4- استطاع المسرح التعبيري توظيف كثير من وسائل التعبير المسرحي، بما أتاح فتح الطريق أمام موجات مسرحية جديدة، وأشكال جديدة للعرض المسرحي ما تزال سائدة حتى اليوم. بصرف النظر عن أهداف الحركة التعبيرية.

5- لقد كانت العناصر التي قام عليها المسرح التعبيري من الخصوبة بحيث استطاع رجل مسرح كبير كبرتولد بريخت أن يتخير منها ما يصلح لمسرح إيجابي وبناء، هو المسرح الملحمي، الذي بدأ بناءه بعد المرحلة التعبيرية التي اجتازها-وسيكون لنا في هذا الشأن حديث عندما نتكلم عن المسرح الملحمي.

ليوبولد جسنر

وإذا كنا لم نذكر ليوبولد جسنر في عداد مخرجي التعبيرية، رغم كونه من أهمهم وأغزرهم إنتاجا، إلا أنه في الواقع يعتبر بشكل ما خطا فاصلا بين التعبيرية والمسرح السياسي، فبالرغم مما قلنا من أن التعبيرية تحمل بين طياتها الصرخة السياسية (أو صرخة الاحتجاج) فيما أسمته بصرخة الروح، إلا أن المسرح السياسي-كما سنرى-يتجه إلى الدعاية السياسية صراحة وبشكل مباشر، بمعزل عن الإغراق في العاطفية (الطابع الأساسي للتعبيرية) ويعتبر جسنر في الواقع-من بين المخرجين التعبيريين-أقرب الجميع إلى طبيعة المسرح السياسي، بل إن بعض الدارسين يعتبرونه المشرع الأول للمسرح السياسي، فبفضله حاول المسرح الألماني أن يجد لنفسه خطا جديدا يرسي أسس مرحلة بناءة، تعالج الظروف المتدهورة التي ترتبت على الهزيمتين) هزيمة الحرب وهزيمة الثورة) [5] ويهيئ نوعا جديدا من الحرية التي تتلمس وجودها في دفع ضباب اليأس واستشراف بسمة أمل في المستقبل. ففي العشرينات، وفيما بعد الحرب العالمية الأولى ومن واقع مركزه كمدير لمسرح الدولة. استطاع جسنر أن يبدأ حركة جديدة، قد تكون فيها إشاعات من مكونات المرحلة السابقة، إلا أنها ترفض تأثيرية راينهاردت (كما كان يسميها جسنر نفسه) وواقعية آل ماينجن التاريخية، وطبيعية براهم، وتأخذ الكثير من الرمزية، والقليل من التعبيرية.

وجسنر يعتبر المسرح التكامل الوحيد لعديد من الفنون، ولهذا فانه يسعى إلى استنباط معاني جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة. وهو يعتقد أيضا أن المخرج هو رجل المسرح القادر على اكتشاف أشكال جديدة للمسرح. وأن هذه الأشكال الجديدة يمكن إبداعها من خلال حرية المخرج في إعادة النظر في تتابع النص المسرحي، حسب التفسير الجديد.

ويحب جسنر خشبة المسرح العارية، حيث لا ديكور يجذب اهتمام المتفرج ويصرفه عن التركيز على أداء الممثل، وكثيرا ما يلجأ إلى استعمال مركب عظيم من الدرجات، تتحرك عليها الشخصيات، أيا ما كان النص المسرحي. إن مسرحه هو مسرح تركيبي، رمزي، مكثف.

ونحن نجد تطبيقا واضحا لاتجاه جسنر في إخراجه لمسرحية ريتشارد الثالث لشكسبير، حيث تجرى الأحداث الرئيسية كلها على مركب الدرجات العظيم الذي يشغل وسط المسرح، وقد غطى باللون الأحمر (لون الدم)، دون أن يعير أي اهتمام للمعطيات التاريخية في الديكور أو في الأزياء، بل يكتفي بالتكثيف اللوني الذي يرضح تفسيره.

أما المعارك فهو يقدمها على نفس المركب، وبشكل مكثف أيضا، حيث تتم من خلال مبارزة بين ستة أشخاص فقط، يقودهم إيقاع صادر من طبول عدة وراء الكواليس، فهو إذن لا يتجه إلى عرض معركة تاريخية واقعية (الأمر المستحيل مسرحيا) بل إلى توصيل التوتر الديناميكي للمعركة، وفي هذه المبارزة تتحدد معالم الرمزية في أوضح صورها: فجنود ريشموند الذين يحاربون عن اقتناع بعقيدة، يلبسون الأبيض، وأما جنود ريتشارد، الذين يحاربون للحرب، ويطلبون الدم من أجل الدم فانهم يلبسون اللون الأحمر.

وعلى العكس من المخرجين التعبيريين فان جسنر لم يتجه كلية إلى نصوص الكتاب التعبيريين المعاصرين، بل ذهب يبحث في تراث السابقين عن أعمال يقدم لها، من خلال أسلوبه في الإخراج، تفسيرات معاصرة، تعالج القضايا التي تطرحها اللحظة السياسية والاجتماعية، فقدم شكسبير، وموليير، وشيللر، وبوشنر Buchner. ونستطيع أن نجد في جسنر تطبيقا واضحا وقويما ومقبولا للتفسير المعاصر للنصوص السلفية، دون أن يكون هذا من خلال تشويه النص، أو تزييفه، أو اقتباسه، بل من خلال تصوره للديكور، والأزياء، ومن خلال الأداء الموجه توجيها علميا، ومن أهم الأعمال التي تقوم دليلا على اتجاه جسنر مسرحية «هاملت» لشكسبير، حيث قدم الأمير هاملت كثائر فوضوي ضد مجتمع متفكك ومنهار.

وقد ورث عنه عدد من المخرجين الألمان هذا الأسلوب، قبل أن ينتشر ويجد صدى كبيرا من الجماهير في كثير من مسارح العالم.

المسرح السياسي

أشرنا فيما سبق إلى أن التعبيريين قد اتجهوا بالفعل إلى معالجة القضايا السياسية التي طرحت نفسها في ألمانيا في أثر الهزيمة العسكرية في الحرب العالمية الأولى، ولكن المسرح التعبيري لم يتجاوز قضيتي معاداة الحرب وشجب الرأسمالية من حيث هي عنصر ضاغط على الذات الإنسانية، فضلا عن أن التعبيرية نهجت منهجا أقرب إلى العاطفية في المعالجة، سواء في الأدب، أو في العرض، وأغرقت في الرمز والتجريد، وكل هذه أمور تتعارض مع المسرح السياسي الواعي، الواضح، المباشر، الذي يسعى إلى تأثير إيجابي محدد في الجماهير، بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية، ويرفرف عليها السلام، وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة الإنسانية.

وفي المسرح السياسي يختار رجل المسرح موقفه من المجتمع، ويلتزم به، وهو بطبيعة الحال موقف واضح في جانب الجماهير، وعلى وجه الدقة في جانب الطبقات المستغلة. ويدخل في التزام رجل المسرح السياسي أيضا أمر توصيل المسرح إلى هذه الطبقات، بعد أن كان متاحا فقط للطبقات القادرة من الأرستقراطية والبرجوازية، التي تعتبر المسرح نزهة ليلية يرتادونها في ملابس السهرة، ومن هنا فلا بد من طرح عملية الإنتاج المسرحي على بساط الدراسة من جديد، سعيا إلى تخطيط جديد يضع في اعتباره الوظيفة الجديدة للمسرح، سواء بالنسبة لاختيار النصوص، أو طريقة إخراجها، أو الدار المسرحية التي يجب أن تستوعب عددا كبيرا من الجماهير، أو-وهذا هو الأهم-طريقة اجتذاب الطبقات العاملة والفقيرة للمسرح، بتخفيض أثمان التذاكر، وبوسائل أخرى لإقناع هذه الطبقات بأن المسرح مسرحهم، وانه يمكن أن يكون سلاحا فعالا من الأسلحة الثقافية التي تحقق طموحاتهم وآمالهم المشروعة. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل المسرح السياسي ظاهرة جديدة، تنتسب فقط لهذه الحركة التي أنتجتها ظروف ألمانيا التي أتينا على ذكرها ؟.. ألم يكن المسرح سياسيا منذ نشأته عند الإغريق ؟ هل يخلو مسرح سوفوكل ويوربيدز واستوفاينز وموليير وشكسبير وشو وأدب تولستوى وزولا وغيرهم من الساسة ؟.

نحن نقول بكل الاطمئنان: بلا، أن كل المسرح الخالد ينطوي على الدعوة

إلى الحقوق المقدسة للإنسان، ولكن رواد المسرح السياسي الحديث يقولون: انه لا يكفي أن تتضمن الكلمة هذه الدعوة، وإنما يجب أن تفرض، وان تستفز، وأن تتحول من مجرد الدعوة إلى التوعية والتثقيف والتوضيح والتحريض.

وعلى هذا فالمسرح السياسي الحديث ليس دعوة إلى أدب مسرحي جديد بالضرورة (وان كان قد استفز كتاب المسرح إلى إبداع صياغة جديدة للمسرحية تندرج تحت عنوان «المسرح السياسي» ويكفي هنا أن نشير إلى بيترفايس، وبرتولد بريخت) [6]، ولكنه بالدرجة الأولى دعوة إلى نوعية خاصة من العرض المسرحي، والى توصيل هذه العروض إلى الجماهير صاحبة الحق.

أورين بسكاتور

ولد أروين بسكاتور في 1893 بإحدى قرى مقاطعة هيس Hesse بألمانيا في أسرة من الرعاة، إلا أن أباه كان يعمل بالتجارة. و قد درس بسكاتور الفلسفة وتاريخ الفن في ماربورج ثم في ميونيخ، وفي سنة 1914 قرر الاشتغال بالمسرح ممثلا، والتحق بمسرح Muchner Hof Theater ولكن المسرح يغلق في 1915 بسبب ظروف الحرب العالمية الأولى، ويجند بسكاتور في قوات الجيش الألماني العامل، ولكنه يصاب بالرعب من الحرب، ومن حياة العسكرية، ويتمثل أمامه شبح الموت حقيقة واقعية لا فكاك منها، وخاصة بعد أن يستعمل الجيش الألماني الغازات السامة في المعركة، وبعد أن يرى بعينه أكداس الجثث من الجانبين المتحاربين [7]. فيلحق بمسرح عسكري تابع للجيش الألماني. ويستفاد من مذكرات بسكاتور أن هناك علاقة عضوية بين رفضه الداخلي لفكرة الحرب وبين اهتمامه بالسياسة وربطها بالفن عامة، وبالمسرح خاصة [8].

وقد أصبح من المسلم به عند دارسي المسرح أن يقدم بسكاتور كأول من اعتنق فكرة المسرح السياسي، وقدمه ونظره من ناحيتي الشكل والفلسفة: وهو يفصل بالدرجة الأولى بين كلمتي «الفن» و «السياسة»، ويرى أن الخلط بين المعنيين يؤدي إلى كثير من العمومية وعدم الوضوح، انه لا يريد أن يلعب دور «الفنان» بل دور «السياسي»، عن وعي وتسليم بالحاجة إلى التعريف

بشكل واسع بالصراع الطبقي، والمشاركة في قيادته. انه يريد للطبقة العاملة أن تعرف، وأن تكافح عن وعي بالحقائق. غير أنه يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح. ومن هنا فلا بد من المعرفة التامة بإمكانيات المسرح، وتوظيفها توظيفا موضوعيا في هذا السبيل. ويلاحظ بسكاتور أن البرجوازية قد مارست، منذ قرون طويلة، الإنتاج المسرحي، عن عقيدة بأن الجماهير ليس لها أدنى دور في هذا الإنتاج، اللهم إلا الفرحة (الاستهلاك). بينما هو يعتقد أن الجماهير في الواقع هي الروح الداخلية لهذا الإنتاج، وبدونها، وبدون مشاركتها، يفقد المسرح معناه ويصبح شكلا من أشكال التطرف والتزيد البرجوازي. بل إن بسكاتور يذهب إلى نوع من التطرف أبعد من ذلك حين يقول: «أن مسرح الطبقة العاملة (أو المسرح البروليتاري) سيسير بدون الحاجة إلى الممثلين المحترفين، لان نشر المبادئ الماركسية لا يمكن أن يتم عن طريق أصحاب مهنة واحدة بل عن طريق الجهد الجماعي لجميع المهن»، ولكنه لم يستطع أن يطور هذه النظرية وينقلها من إطار الافتراض إلى إطار التطبيق [9]، ويتجه بدلا من ذلك إلى تخطيط وتنفيذ نوع جديد من المسرح، موجه بالكامل إلى الدعاية السياسية والاجتماعية، وتحليل المبادئ الفكرية والفلسفية (المادية) التي تحكم هذه الإيديولوجية، وهي نوعية من المسرح لا يمكن أن تدخل في تصنيفات «الفن» كما عرفناه منذ الأصول وحتى هذا التاريخ: انه لا يهتم، وهو يمارس هذا النوع من الإنتاج المسرحي بالبحث عن ماهية المسرح-كما فعل أرسطو وهوراس، وكما سيفعل ب. بريخت من بعد-ولا عن العناصر الأساسية التي يقوم عليها المسرح. وبسكاتور عدو لدود للطبيعية التي لا تستطيع، من وجهة نظره، أن تعبر عن الحاجات الأساسية للجماهير، ولذلك فهو يبني مسرحه الجديد على أساس من التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الاكتشافات الجديدة على خشبة المسرح: الإضاءة الكهربائية، المناظر الدوارة. والمسارح المنزلقة، ومسارح المصاعد، والسجاجيد المتحركة على خشبة المسرح طولا وعرضا وعمقا بل انه يتخطى تلك الحدود إلى توظيف السينما بكل إمكانياتها. والى صياغة العرض المسرحي في شكل أقرب إلى «الصحافة» غير أنها صحافة مجسدة، حية متحركة [10].

وعلى مستوى مغمون العرض المسرحي. فان بسكاتور يعتقد أن المسرح

السياسي يجب ألا يكتفي بعرض الأحداث الفردية. بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساته الاجتماعية والاقتصادية. والى تقرير كافة الوقائع التاريخية المتصلة بها [11] بشكل ينقل الصورة «الدرامية» إلى الحدود والآفاق «الملحمية» [12]، وذلك من خلال إكساب العرض المسرحي الطابع القصصي والوصفي مع اللجوء إلى كافة الوسائل التوضيحية (كالمعلقات، واليفط، والبيانات، والشرائح الزجاجية، والأفلام التسجيلية) لربط الأحداث التي يجرى عرضها بأحداث التاريخ القريب والبعيد، من خلال علاقة ديالكتيكية. وقد استطاع بسكاتور أن يعطي من خلال سنوات عمله المسرحي تطبيقات كثيرة لهذا المنهج الذي يجرد المسرح من طبيعته التقليدية كتركيب يقوم بالدرجة الأولى على «الشعر» و «الفن». ونحن نجد في إخراجه لمسرحية راسبوتين [13] 1927 تطبيقا واضحا لهذا المنهج، حيث كان الديكور بانوراما ضخمة من الخيش تمثل العالم، وقد ركبت من أقسام، تتيح للمخرج أن يفتح كلا منها على قطاع مختلف من خشبة المسرح، يعرض عليه مشهد من العرض المسرحي، بينما تعرض الأفلام السينمائية على البانوراما، الأمر الذي تتشوه معه الأشكال بفعل ثنيات الخيش، وكانت موضوعات هذه الأفلام الأحداث الكبيرة، السياسية والعسكرية، المرتبطة بفترة خدمة راسبوتين في بلاط رومانوف، بشكل يؤدي إلى توضيح الخطوط التاريخية لقدر أوروبا، وقد لعبت السينما في هذا العرض ثلاث وظائف: التعليم، والتفسير، والمناخ الدرامي، فالوظيفة الأولى تتحقق بتوسيع دائرة الأحداث التي تجري على خشبة المسرح، بحيث تبدو نتيجة منطقية لما كان يحدث في الماضي، والوظيفة الثانية تتحقق باستفزاز الجماهير إلى ممارسة النقد والاتهام، أما الوظيفة الثالثة فإنها تتحقق باعتبار أن ما يقدمه الفيلم هو في الواقع بديل لما لا يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح، لأنه في هذه الحالة سيكون مصطنعا وغير مقنع.

وفي مسرحية «هوب لا.. نحن نعيش <Hoppla,.. . ! We ... ! live> للكاتب التعبيري توللر، يستيقظ بطل المسرحية «توماس» من عزلته للمجتمع فيما بعد الهزيمة في الحرب، والفشل الذي منيت به الثورة، ليكشف أن زملاءه في السلاح قد انصهروا في المجتمع الجديد، فيلجأ بسكاتور إلى خلق تواز دائم بين أحداث المسرحية التي تجرى على خشبة المسرح، وأحداث الحرب

والثورة مسجلة في فيلم سينمائي.

ونستطيع أن نتتبع الخطوط الرئيسية في مسيرة بسكاتور نحو تطوير فكره ومنهجه المسرحيين على الوجه التالي:

1- الصراع من أجل مسرح جديد:

ويعمل خلالها في مسرح التريبونال Tribunal في كوينجزبرج Koenigsberg حيث يخرج مسرحية «الأعداء» لمكسيم جوركي، ومسرحية «الأمير هاجن» للكاتب أوبتون سنكلير. وفي هذه المرحلة أيضا يخرج للمسرح المركزي ببرلين مسرحيات «البرجوازيون الصغار» لمكسيم جوركي، و «سلطان الظلام» لتولستوي. وفي 1924 يدخل «المسرح الحر» ببرلين ليعمل من خلال اقتناعه بأن هذا المسرح يشكل تجربة سياسية ناقصة، فيخرج «الطوفان» للكاتب أدولف باكيه (وفيها استعمل السينما للمرة الأولى) ثم «الملجأ الليلي» لجوركي و «تحت أضواء القمر الكاريبي» ليوجين أونيل وغيرها، ولكنه في 1927 يختلف مع إدارة المسرح الحر حول إخراجه لمسرحية للكاتب أهم فلك Ehm Welk بسبب تعديلات أجراها على النص لتكثيف اتجاهه الثوري، فينتقل إلى مسرح النولندروف (مسرح بسكاتور) حيث يخرج مسرحية توللر «هوب لا.. نحن نعيش» و «راسبوتين»، اللتين أتينا على ذكرهما قبلا. وأكد فيهما بسكاتور الخطوط الأساسية لمنهجه في المسرح السياسي، ثم مسرحية «مغامرات الجندي الشجاع شفايك» عن قصة للكاتب الروماني ياروسلاف هاسك، واستعمل فيها قرصين دوارين في اتجاهين مختلفين، قرص منهما تقف عليه الشخصية الرئيسية، والقرص الآخر تتحرك عليه الشخصيات الأخرى، وفي 1928 يخرج مسرحية «الإمبراطور الأخير» للكاتب جان ريتشارد بلوش، أغلق بعدها مسرح بسكاتور.

2- جماهير المسرح السياسي، والمعمار المسرحي:

المسرح السياسي، مسرح البروباجنده (الدعاية) السياسية، مسرح التعليم والاستفزاز السياسي، كما خططه بسكاتور، لا بد بالضرورة أن يكون مسرحا للطبقة العمالية. ولما كانت القدرة الشرائية لهذه الطبقة ضعيفة جدا، ومن العبث أن تتحمل بصفة منتظمة أثمان تذاكر الدخول للمسرح البرجوازي،

فلا بد من التفكير في بناء مسرح يتسع لعدد ضخم من هذه الطبقة، تتيح تخفيض ثمن التذكرة إلى الحد الأدنى، ولا بد أيضا من أن تخطط ميزانية المسرح، بحيث تغطي الإيرادات تكاليف الإنتاج المسرحي. ولقد اقتنع المهندس المعماري المشهور فالتر جروبيوس Walter Gropius بشرعية أهداف بسكاتور، ووضع تصميما لمسرح جديد يحقق هذه الغايات، ولكنه لم ينفذ بسبب الحاجة إلى المال (14). وعلى ذلك اضطر بسكاتور للعرض في صالة محدودة، خصص ربع مقاعدها فقط للطبقة العاملة بأجور زهيدة، بينما خصصت الثلاثة أرباع للبرجوازية بأسعار عالية نسبيا تسمح بتغطية تكاليف العروض الأولى، غير أن النقاد لاحظوا أن البرجوازية لم تبد تحمسا محسوسا للقضايا الثورية التي كانت تتضمنها العروض المسرحية.

وفي عام 1932- وكان أدولف هتلر قد وصل إلى قمة السلطة-اضطر بسكاتور وبريخت وغيرهم من قادة الفكر والفنانين الألمان للهجرة، فهاجر بسكاتور إلى الولايات المتحدة، وعين مديرا للورشة الدرامية Dramatic Workshop التي تهتم أساسا بالأبحاث الاشتراكية، حيث أخرج مجموعة من الأعمال.

3- المسرح البروليتاري (مسرح الطبقة العاملة):

عندما قرر بسكاتور إطلاق هذا الاسم على المسرح الذي أنشأه في1919 (5) قال في المانيفستوان «المسرح يجب أن يخدم الحركة الثورية». ومعنى هذه الخدمة أن يقدم المسرح لجماهير الطبقة عروضا مسرحية تحررهم علميا وثقافيا، بما يتوازى مع قيام المؤسسة السياسية بالإعداد للتحرير الاجتماعي، ولقد بدأ بسكاتور في هذا المسرح البحث عما سيسميه في 1927 «المسرح الملحمي»، وبصدده يقول: «يجب أن نتوقف عن العمل بالأسلوب «الدرامي»، غير أن العرض الملحمي لحقبة من الحقب يجب أن يحقق أقصى حد ممكن من الصدق والكمال في تصوير حقائقها من البدايات إلى النهايات والنتائج. والنص المسرحي (الدراما) لا يهم إلا بقدر ما يصلح كشواهد وأسانيد». ثم انه يتحدث بهذه المناسبة عن «الواقعية السياسية» فيقول: «إن الماضي هو الماضي، ونحن نعيش في الحاضر، في حقبة تغلي بالمتغيرات السياسية، ولهذا فان «السياسة» تحتل المستوى الأول من الاهتمام وتستوعب الجميع

تحت جناحها.. فلماذا نطلب إلى المسرح شيئا آخر غير الدعاية السياسية ؟ إن هذا ما كان يفعله المسرح الإغريقي. ولكننا يجب ألا نكتفي بالحديث عن «الواقع» بجب علينا أيضا أن «تغيره»... إن وظيفة المسرح الثوري هي أن يتناول الواقع كنقطة بداية لكي يوضح التناقضات الاجتماعية، ويتخذ منها عناصر اتهام للمجتمع، وعناصر دعوة إلى الثورة وعناصر يقوم عليها النظام الجديد».

4- المسرح الملحمي وقضية التفسير السياسي:

فماذا إذن عن الأعمال المسرحية التراثية (أو الكلاسيكية) هل نهجرها ؟ لا. إن مأساة هملت تمسنا، وليست مأساة موقوتة بزمانها أو بمكانها، إنها تمسنا لأنها ما تزال تعبر عن كثير من قضايانا المعاصرة، ولهذا فإننا يجب أن نبحث عن الطريق الذي يجعل دراما هاملت معبرة عنا: وعلى هذا فان المخرج يجب أن ينقل الدراما من مناخها التاريخي إلى المناخ المعاصر، أو بمعنى آخر يحدثها (يجعلها حديثة).. هكذا يفكر بسكاتور، وكأنه يقول «إن العلاقة بين الإنسان والمجتمع في عصرنا قد حلت بشكل نهائي محل العلاقة بين الإنسان والقدر في العصور القديمة».

إن المسرح الملحمي عند بسكاتور يجب أن يحقق ما لا يستطيع الأدب أن يحققه وذلك عن طريق العرض: عرض مباشر للتاريخ لا كخلفية للمسرح، ولكن في المستوى الأول للعرض المسرحي، توصلا إلى هضم الحكمة السياسية التي تطرحها تجاربه.

5- الأسلوب:

لا شك أن أسلوب تركيب العرض في المسرح السياسي عند بسكاتور يختلف اختلافا كبيرا عما سبق لنا أن رأينا من أساليب، وهو اختلاف يبرره اختلاف أهداف العرض، حتى عند اقرب المذاهب إلى السياسة. كالمذهب التعبيري، فكل هذه الأساليب تدخل في إطار الأسلوب «الدرامي وهو ما لا يمكن أن يحقق هدف التوعية والإثارة السياسيتين، كما يريد بسكاتور، وكما يريد بريخت، وسنرى أن بريخت يعطي هذا الاتجاه أسسه الفلسفية، بالتناقض مع القوانين التي وضعها أرسطو للاتجاه الدرامي المرفوض.

وقد لجأ بسكاتور إلى المنهج التركيبي في العرض المسرحي، فوظف السينما والشرائح المصورة، وكافة الابتكارات الميكانيكية التي أتاحتها المكتشفات الحديثة كما أسبقنا-وهو منهج يضيق المساحة بين المسرح والسينما كما نرى-ونضيف أنه لجأ في كثير من الأحيان الأول استعمال التركيبات المعقدة بالحديد، بل كثيرا ما لجأ الأول المنظر ذى الطوابق المتعددة كما فعل في مسرحية توللر السابقة الذكر (هوب لا .. نحن نعيش)، وبذلك استطاع أن يوظف كل أبعاد الفراغ المسرحي أفقيا ورأسيا.

استمر بسكاتور في مهجره في نيويورك بالولايات المتحدة حتى 1950، ثم عاد الأول ألمانيا بعد أن عمل أستاذا لفن التمثيل ومتخصصا في الأبحاث الاشتراكية، بمعهد ومسرح ورشة الدراما Dramatic WorKshop لسبعة وعشرين عاما، حيث أنشأ مسرحا تجريبيا (أستوديو) قدم عليه عرضا لمسرحية «الملك لير» لشكسبير، و «مريض بالوهم» لموليير «والحداد يليق بالكترا» ليوجين أونيل وغيرها، وبذلك منح جميع طلبة المعهد فرصة الظهور على المسرح (وقد أثارت هذه العروض مشاكل لبسكاتور مع نقابة الممثلين بنيويورك) وكان المعهد يضم ألف طالب وطالبة ومائة أستاذ. وما يزال هذا المعهد حتى اليوم من أهم معاهد الدراسات المسرحية في أمريكا.

وقد كانت عودة بسكاتور الحقيقة الأول برلين، والى المسرح الألماني، كما يقول النقاد، بالعرض العظيم الذي قدمه للمسرحية المأخوذة عن قصة تولستوى «الحرب والسلام».

وقد نشرت لبسكاتور كتابات كثيرة في الصحف والدوريات في أوروبا وأمريكا، وكانت الكتيبات التي توزع في عروضه المسرحية تتضمن كثيرا من دراساته، ولكن أهم المنشورات التي تلخص تجربته المسرحية والفكرية حتى 1930 هو الكتاب الذي نشره في هذا التاريخ بعنوان: «المسرح السياسي» [16]، وقد اتبعه بملحق في عام 1960 بعنوان: «ملحق لكتاب المسرح السياسي»، تحدث فيه عن تجاربه فيما بين 1930 , 1960، وقد نشر الكتابان في برلين، ولا شك أن الكتابين يقدمان للقارئ عرضا تفصيليا لرحلة أحد رواد المسرح الملتزمين برسالة محددة قبل المجتمع الإنساني، رسالة عرضته لكثير من التجارب السياسية القاسية.

برتولد برخت

ولد برتولد برخت في أجسبرج 1898 Augsburg. وبينما هو يدرس الطب استدعى للانتظام في صفوف الجيش في القسم الطبي في السنة الأخيرة من الحرب العالمية الأولى.

وبعد انتهاء الحرب هجر دراساته الجامعية، وشغل نفسه بنظم القصائد الشعبية التي كان يغنيها في الشوارع بمصاحبة القيثارة. وقد جمع هذه الأغاني فيما بعد في كتاب بعنوان «الأغاني المنزلية» 1922. وفي نفس العام قدمت مسرحيته الأولى في ميونخ وهي مسرحية «طبول في الليل «Tambours dans la nuit وهي تعبر عن مأساة جندي عائد من الحرب يعجز عن الانصهار مرة ثانية في مجتمعه. وقد تأثر برخت في مسرحيته الأولى بأسلوب ولغة التعبيريين، ولكن المسرحية مع ذلك تنبئ ببداية واقعية سياسية وصفية، بل إنها المسرحية الوحيدة، في أدب برخت التي تتعرض لحالة المجتمع الألماني المعاصر، وقد نالت هذه المسرحية جائزة كلايست Kleist ودفعت مؤلفها إلى مسرح الدوتش تياتر في برلين حيث عين بوظيفة (دراماتورج (Dramaturge) مراجع ومترجم ومعد نصوص للعرض)، وقد كانت هذه الفترة لبرخت بمثابة المدرسة التي عاونته على استيعاب جانب كبير من التراث المسرحي الإنساني، وعلى إعداد نفسه ككاتب وكمسرحي يؤسس أكثر مدارس القرن العشرين فعالية. وقد درس في هذه المرحلة كثيرا من النصوص اليابانية، ونصوص المسرح الاليزابيثي والمسرح الإسباني، و قدم بمفرده أو بمشاركة غيره من المسرحيين تراجم واقتباسات عديدة لنصوص هذه المسارح، كما بذل في هذه الحقبة جهدا كبيرا في الإخراج المسرحي، مارا بتجارب جديدة، وكاشفا عن وجهات نظر جديدة. وبوجه خاص فيما يتصل بعلاقة العرض المسرحي بالجمهور، ومن ثم بالتنظيم الاجتماعي. ومن أبرز اقتباساته في تلك الفترة تمثيليته «الذي قال نعم، والذي قال لا» وقد بناها على نواة مستمدة من تمثيلية يابانية، وفي عامي 1923 , 1924 قدمت له المسرحيتان الثانية والثالثة «في ظلمات المدينة» و «الإنسان هو الإنسان»، والمسرحية الثانية تجسيد حي رائع لما يحققه كل من الاستعمار والإمبريالية من نجاح في تحويل الشعوب المستقلة إلى وسائل حرب تستغل لحساب الاستعمار. وبطل هذه المسرحية حمال فقير في مستعمرات جلالة الملكة، يخرج من

داره في الصباح ليشتري سمكة صغيرة لزوجته فتقابله إحدى مجموعات فرق المدفعية في جيش جلالة الملكة (البريطانية) وتغريه بزجاجات البيرة والسيجار الهافانا حتى يقبل الانضمام إليها ليحل محل زميل مفقود من زملائهم أثناء النداء في الطابور. وتستمر أحداث المسرحية لتجسد لنا كيفية تحويل هذا الحمال من رجل فقير خرج ليشتري سمكة إلى جندي من جنود جلالة الملكة شفوق يشرب الدماء.

وفي سنة 1926 يقدم برخت في المهرجان الموسيقي في «بادن بادن» المسرحية الغنائية ماهاجوني Mahagony بألحان شعبية للموسيقي الألماني كورت فيل، الذي تعاون مع برخت في معظم أعماله بعد ذلك.

وماهاجوني مدينة خيالية يجد فيها الإنسان كل ما يتمناه من خيرات في حرية تامة، ودون إثم (هذه الخيرات من باب النساء والكحول والأدخنة وملاعب القمار الخ) إلا أن البشر في هذه المدينة يعيشون مع ذلك في حالة شديدة الاضطراب والبؤس والشقاء، وكلهم يترقبون لحظة الخلاص، أو لحظة الخراب، لان كل ما يستطيعون تحقيقه لذاتهم لا يحقق نفعا، ولا يكشف عن هدف واضح لوجودهم، ولا عن مستقبل مشرق للإنسان.

ولعله يبدو واضحا في الصياغة الموضوعية لهذه المسرحيات ابتداء من «طبول في الليل» حتى «ماهاجوني» حالة السخط وعدم الرضا من برخت، شأنه في ذلك شان التعبيريين، إلا أنه يبدو واضحا أيضا أن فكر برخت يمتاز عن فكر التعبيريين بشيء جديد، هذا الشيء هو الاهتمامات السياسية التي تدور من بعيد حول العلاقة بين الاستعمار والإمبريالية من ناحية، والشعوب المستعمرة الفقيرة من ناحية أخرى، وحول التحليلات التي ما زال يكتنفها بعض الغموض للتكوين الاجتماعي، وبوجه خاص للصراع بين الرأسمالية الألمانية المنتفعة من ظروف الحرب وما بعد الحرب، وبين الطبقات الفقيرة.

ومنذ هذه السنوات حتى يغتاله الموت في جلسات تدريب مسرحية «جاليليو جاليلي» أضاف برخت إلى عمله ككاتب أعمالا أخرى منها الاقتباس والإخراج. وقد اهتم بوجه خاص بالإخراج، ودخله من باب البحث العلمي والاجتماعي، بهدف الكشف عن أسلوب المرض الصالح لتحقيق الفاعلية المطلوبة من النشاط المسرحي في مجتمع القرن العشرين.

ولكن برخت يهجر في 1928 البناء الدرامي الرومانتيكي الموروث من مجتمعه ويعدل عن عاطفيته وسخطه ويأسه. ويغير اتجاهه تغييرا كاملا. وفي الشكل الجديد يدخل مرحلة البحث عن بناء تعليمي يقوم على فلسفة أخلاقية جديدة، مستوحاة من الفكر السياسي الماركسي. وفي هذه المرحلة يبحث بريخت عن صياغة فكرية فنية (أدبية ومسرحية) للمسرح التعليمي (المدرسي) وفي عدد من المسرحيات المدرسية، يقدم أصول الفكر الجديد في بناء مسرحي، حيث تأخذ الصياغة شكل مناقشات تربطها بعض الأغاني الشعبية، وقمة هذه المسرحيات التعليمية مسرحية «الاستثناء والقاعدة» وهي خاتمة المطاف، ونقطة النضج في تعليمات برخت.

وعندما يشتد أزر النازية في ألمانيا في الثلاثينات يبدأ برخت وأسرته رحلة نفي اختياري طويلة من 1933 في براج ثم فيينا ثم باريس إلى أن ينتهي به المطاف في الولايات المتحدة في 1947، وفي الولايات المتحدة تبدأ مرحلة النضج الفني السياسي الحقيقي لبرخت، ويبدأ كتابة مسرحياته «الملحمية الطويلة»، «دائرة الطباشير القوقازية» و «الإنسان الطيب في ستشوان» و «الأم شجاعة» بالإضافة إلى كثير من الاقتباسات من أهمها «الأم» عن قصة ماكسيم جوركي، و «أرتورووي» و «مغامرات الجندي البطل شفايك في الحرب العالمية الثانية»، بالإضافة إلى تناولاته من التراث المسرحي العالمي كما في حالة «أنتيجون» عن سوفوكليس. والقديسة «جون» عن برنارد شو و «ادوارد الثاني» عن مارلو، وفي هذه التناولات والاقتباسات يغلب برخت نظرية التزام الفن وفعاليته الاجتماعية، على نظرية القيمة الفنية، ويضع القانون الجديد للمسرح الملحمي السياسي، لينسخ القانون القديم للمسرح الدرامي الذي وضعه أرسطو.

وأيا ما كان الرأي قبل هاتين النظريتين، ومهما كثرت الاختلافات حول المصالحة بينهما، فان القضية ماثلة أمامنا وستظل، ذلك أننا لا نتخيل مسرحا غير مبال بمجتمعه ومصالحه. فالمسرح بالذات من الفنون التعبيرية التي عبرت عن الإنسان وقضايا الإنسان منذ ما قبل التاريخ، وإذا كان المسرح الإغريقي قد عبر عن مأساة الإنسان أمام القدر، فان مفهوم القدر ذاته يتغير بتقدم المدنيات الإنسانية، ومن هنا فان من حق برخت أن يحل محل القدر الميتافزيقي، القدر الاقتصادي، أو القدر السياسي. إلا أن بريخت-

مؤيدا في اتجاهه بسكاتور-ينعى على المسرح التقليدي (الدرامي) انه، حتى مع اهتمامه بالصراعات الإنسانية مع القدر الميتافيزيقي والأرض، يخاطب عواطف الجماهير، ويستهلك طاقاتها الكفاحية عن طريق تحقيق عاطفتي الشفقة والتطهير Catharthis بينما المسرح الملحمي يجب أن يستفز المتفرجين إلى المشاركة الإيجابية في إصلاح العالم بالثورة، وذلك بطرح الحقائق التاريخية والمعاصرة وتحليلها. ونستطيع أن نستخلص اتجاه برخت إذا عكفنا على دراسة التناقضات التي يكشف عنها بين ما يسميه بالمسرح الدرامي ومسرحه الملحمي. ونتبين هذه التناقضات من خلال الجدول الآتي:

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
1- يدخل المتفرج في الحدث ويغرق فيه.	يجبر المتفرج على رؤية نفسه في مرآة الحدث.
2- يستهلك إرادة المتفرج.	يوقظها.
3- يثير في المتفرج عواطفه.	يحيي عزيمته ويوقظ ذهنه ينقل له
4- ينقل له تجارب وخبرات.	معارف وقواعد ومتواضعات.
5- يوحي إلى المتفرج بأمثلة.	يواجهه بمناقشات منطقية بقصد الدراسة.
6- يقدم الحياة كما هي وبالتبعية يقدم الإنسان مجبرا على القيام بأعمال معينة ومسلم بها.	يقدمها كما يجب أن تكون، ويوضح للإنسان ما يجب أن تكون عليه الحياة وما يجب أن يقوم به ليحقق ذلك.

وبوجه عام فان المتفرج في المسرح الملحمي يجب أن يأخذ موقفا نقديا قبل الأحداث. ويجب أن ننبه هنا أن الوسائل التي يلجأ إليها برخت في التجسيد المسرحي هي الوسائل الفنية التقليدية، فهو إذا كان يطلب إلى الممثل أن يتحاشى المدرسة الاندماجية، فانه يطلب إليه في نفس الوقت أن يستغل كل إمكانياته الصوتية والحركية. وإذا كان يطلب إلى المخرج ألا يلجأ إلى خلق الاجواء الغامضة المذكية للخيال، المثيرة للعواطف، فانه يدعوه في نفس الوقت إلى الاستعمال كل الوسائل المسرحية التي ورثناها في تاريخ المسرح، ويدعوه إلى الدخول من باب البساطة. إن العرض المسرحي عند برخت يجب أن يقدم إلى المتفرج الخليقة الفنية بكل مكوناتها الفكرية

والاجتماعية بقصد الشرح والدراسة، والكشف عن العيوب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ويستهدف الدعوة إلى التغيير.

ولا شك أن برخت يضع أيدينا على مفاتيح نهج جديد من الصياغة المسرحية، وقد يكون من مساوئه في نفس الوقت، من وجهة النظر الأخرى، ربط المسرح بالقضايا السياسية والاقتصادية هذا الربط المباشر، الأمر الذي جعل برخت نفسه يراعي في مسرحياته الملحمية الكبيرة تغذيتها بجانب هام وجوهري من الشعر بصورة أو بأخرى، وهذا ما نسميه المصالحة بين العلم والفن في الصياغة المسرحية الملحمية.

وما يزال الباب مفتوحا أمام الأجيال القادمة لتطوير هذه المبادئ، والوصول إلى نقطة للتوازن بين الضدين، تكفل لمسرح المستقبل القيمة الفنية الكاملة، وتكفل له في نفس الوقت الفعالية الاجتماعية الكاملة.

ولقد شرح برخت نظريته في المسرح، نصا وإخراجا وتمثيلا، في دراسة طويلة تحت عنوان «الاورجانون الصغير» ويجد له القارئ ترجمة كاملة في كتاب «نظرية المسرح الملحمي» من تأليف بريخت وترجمة د. جميل نصيف (من منشورات وزارة الإعلام بالجمهورية العراقية). وهذا جانب من أهم جوانب النظرية من الفقرتين 46، 47 من الاورجانون: «.. يجب ألا نبقي الإنسان بالشكل الذي هو عليه، كما يجب أن يرى بالشكل الذي يمكن أن يكون عليه. يجب ألا ننطلق فقط من تلك الحقيقة التي هو عليها، بل من تلك التي يجب أن يكون عليها. وهذا لا يعني، مع ذلك، أن أضع نفسي ببساطة مكانه، بل على العكس، يجب أن أضع نفسي معه وجها لوجه، متصرفا في هذه الحالة باسمنا جميعا، لهذا السبب يتعين على مسرحنا أن يغرب حل ما يعرضه...».

ومن أجل الحصول على تأثير التغريب Alienation، يتعين على الممثل أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها..» [17]

والتغريب هو أهم عنصر يلجأ إليه بريخت في المسرح الملحمي. فما هو التغريب؟.. يقول بريخت في نفس الكتاب:

«..إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية، يعني قبل كل شيء أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة

إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها.»[18] ولهذا فان بريخت يتناول نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير، حتى يخضعها لهذا العامل الجديد. وفي العروض المسرحية الملحمية يلجأ إلى كثير من الوسائل. لأحداث التغريب، ومن أهمها:

- شخصية الراوي الذي يفسر ما هو كائن وما يجب أن يكون.
- اليفط والشرائح الملونة، والأفلام السينمائية.

لقد كان التحول الذي أدخله بريخت على المسرح جذريا وعميقا، فليس بالشيء الهين أن نحول ظاهرة ثقافية مركبة كالمسرح عن مسار الذي اختطه الإغريق لها منذ ما يقرب من خمسة وعشرين قرنا من الزمان. ومهما قيل من أن فكرة «المسرح السياسي» بمعناه المعاصر ترجع إلى بسكاتور، وحتى إذا سلمنا بان بريخت نقل عن بسكاتور-فان من الواضح أن بريخت لم يقف عند الحدود التي وضعها بسكاتور لطموحاته نحو التغيير. لقد كان بسكاتور يستهدف من مسرحه مجرد إيقاظ النبض السياسي عند الجماهير، بينما استهدف بريخت تثوير الجماهير من خلال تعليمها وتوعيتها، وكشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع ومن التاريخ أمامها، لا بقصد خروجها بالحكمة من هذه الحقائق فقط، بل بقصد استفزازها للثورة على الواقع المفروض، والتصدي عمليا لتغيير هذا الواقع، يقول كورس للممثلين في المسرحية التعليمية «الاستثناء والقاعدة:<

نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا:

«هذا أمر طبيعي»

إزاء ما يعترضكم من الأحداث كل يوم ففي زمن يسوده الاضطراب، وتسيل فيه الدماء،

ويدين بالفوضى:

ويقوم العسف والطغيان فيه مقام القانون،

وتفقد الإنسانية إنسانيتها،

لا ينبغي لكم أن تقولوا.

«هذا أمر طبيعي»

حتى لا يستعصي شيء على التغيير والتبديل [19]

ولقد كان شيئا طبيعيا أن يطبق بريخت منهجه الجديد في كافة العناصر

المشاركة في العرض المسرحي: النص، أداء الممثل، الديكور، الإضاءة، الإخراج، بوجه عام. ولما كان هذا الكتاب يهتم بالإخراج بصفة خاصة، فإننا يجب أن ننبه القارئ إلى أن ما نورده عن هذا الرائد المعاصر لا يغطي كل جوانبه. (20)

ولقد قعد بريخت أسلوبه الملحمي في الإخراج، في سلسلة طويلة من المسرحيات التي أخرجها بمسرح البرليز أنسا مبل Berliner Ensemble الذي أسسه في برلين الشرقية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية (1949) وحتى توفى في (1956).

ونحن لا نستطيع أن ندعي القدرة على تقنين المنهج الملحمي كما صاغه بريخت بأكثر مما أوردناه من مقارنة بين المنهجين الدرامي والملحمي، نقلا عن بريخت نفسه.

والواقع أن الدارسين والنقاد في أنحاء العالم قد استقبلوا هذه المدرسة الجديدة بكثير من التناقض في وجهات النظر، وليس يرتبط هذا التناقض بتقسيم العالم إلى كتلتين: شرقية وغربية، فنحن نجد ناقدين أمريكيين كجون ويليت John Willet ومارتن ايسلين Martin Esslin يخرجان برأيين شديدي التناقض حول تقويم نظرية بريخت في المسرح الملحمي، بينما الأول يجرد هذه النظرية من كل تجديد ويعتبر بريخت مسرحيا دراميا رغم كل محاولاته واجتهاداته، يرحب الثاني بالنظرية الجديدة ويعطيها حقها من التقويم الإيجابي، ويضعها في مصارف المدارس الجديدة التي تعتبر نتيجة حتمية للتطور الحضاري للإنسان. وكذلك في النقد العربي فإننا نجد هذا التباين: فالدكتور عبد الرحمن بدوي مثلا ينتحي في ترجماته وتقديماته لبريخت موقفا رافضا أحيانا، بينما نجد الدكتور عبد الغفار مكاوي حريصا كل الحرص في نقل بريخت إلى العربية بأمانة شديدة، على أن النتيجة المؤكدة أن بريخت قد دخل سجلات الخالدين بنظريته في المسرح التعليمي والمسرح الملحمي، الذي جسده في النص، وفي التمثيل، وفي الإخراج.

ونحب قبل أن ننهي حديثنا عن بريخت ومسرحه السياسي أن نورد هنا مقتطفات مما كتبه بقلمه حول مسرحية «الأم» التي أعدها هو عن قصة مكسيم جوركي 1930/1932 وأخرجها هو لمسرح البرلينر انسامبل في 1951، بموسيقى هانزايسلر Hanz EisIer وديكور كاسبار نيهر Caspar Neher وبطولة

زوجته هيلينيا فايجل Helew Weigel، وفي هذه المقتطفات (التي نشرت في كتاب «فن المسرح» Theatrarbeit الصادر عن مسرح البرلنر انسامبل بمناسبة عرض هذه المسرحية في مسرح الأمم بباريس في 1957 من تأليف بريخت ومجموعة من زملائه المخرجين)، نلمس بوضوح مجموعة من القواعد والأسس التي كانت تحكم عمل المخرجين ومصممي الديكور والممثلين [21].

مسرحية «الأم» أبدعت بأسلوب المسرح التعليمي Didactique ولكن ليقوم بأدائها ممثلون ذوو خبرة كبيرة [22] وهي مثال للدراما المادية (الماركسية)، التي تعادي الدراما الميتافيزيقية، هي دراما لا-أرسطية. وهذا النوع من الدراما ليس له من التأثر على الجماهير مثل ما للدرما الأرسطية: لا يجعل الجماهير تندمج مع الأحداث أو تتوحد مع الشخصيات ولكنها تعالج العناصر النفسية التي ينتجها المسرح (كعنصر التفريج مثلا Catharsis) بطريقة مختلفة تماما. وهذه الدراما أيضا لا تميل إلى تقديم «البطل» للعالم كما لو كانت تسلمه لقدره المحتوم، ولش من غاياتها أن تقدم للمتفرج «تجربة مسرحية» قادرة على الإيجاس، لا، إنها تستهدف طبع المتفرج على اتجاه مختلف تماما عما تعود: اتجاه تطبيقي تماما، اتجاه الإنسان الذي يبحث أمر تغيير العالم. ونحن ندرج هنا بعض المقاييس التقنية التي طبقت في صياغة عرض مسرحية «الأم» في برلين سنة 1932، وفي نيويورك سنة 1935:

التأثير المباشر للعرض الملحمي:

منذ العرض الأول لمسرحية «الأم»، كان واضحا أن ديكور كاسبارنيهر لم يقصد إعطاء تصور خادع لمكان محدد، ولكنه كان يأخذ موقفا في الأحداث: يشير، ويحكي، ويعلن، ويذكر، مكتفيا بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث، والأبواب.. الخ، وفي حدود العناصر التي تشارك في اللعب، وبمعنى آخر، العناصر التي بدونها تتوقف الأحداث أو تتواصل بشكل مختلف. ففي برلين استعمل تركيب ثابت من الإطارات الحديدية، قليلة العدد، تعلو قليلا قامة الإنسان، وقد ثبتت بشكل رأسي على الخشبة، على مسافات مختلفة، بينما ثبتت فوقها إطارات أخرى بشكل أفقي، وتدلت منها الأقمشة بشكل يسمح باستعمالها ككواليس، أو بتشكيلها بالشكل المناسب، وهذه الأستار سمحت بالتغييرات السريعة، وفي وسط كل هذه أبواب خشبية يمكن فتحها

وإغلاقها داخل كادرات من هذه الأستار. أما في نيويورك فقد كان تصميم ماكس جريليك Max Corelik مشابها ولكنه كان أكثر ثباتا، وقد خصصت شاشة كبيرة في المؤخرة تعكس عليها نصوص ومستندات مصورة، طيلة عرض المشهد الواحد، وحتى تحين لحظة استعمال الكواليس.

وعلى ذلك فان المنظر لم يكن يكتفي بالإشارة فقط، عن طريق الخداع، إلى مساحات أو إلى أماكن حقيقية، وإنما كان يشير أيضا إلى الحركة الديناميكية للأفكار التي تدور خلالها الأحداث الجارية، وذلك عن طريق الصور والنصوص المعكوسة على الشاشة. وفي هذه الحالة فان الاستعانة بالصور المعكوسة على الشاشة ليس مجرد وسيلة ميكانيكية لاستكمال الشكل أو لمزيد من المتعة، كما أنها لا تستخدم للتخدير، ولا تكتفي حتى بمساعدة المتفرج: إنها تتحرك ضده، تستفزه، وتحول بينه وبين الضياع في حبال الشخصية أو في جمال الأداء بشكل كامل، إنها لتستثمر استعداداته الغريزية للتقدم، إنها تمثل عنصر (التغريب) في هذا الحدث أو ذاك، وهي بذلك تصبح عنصرا عضويا في النص [23].

أسلوب العرض الملحمي:

يلجا المسرح الملحمي إلى تجمعات بسيطة وممكنة على خشبة المرح، لتصوير معنى الأحداث، وهو المعنى الذي ندركه ونحيط به بمجرد نظرة واحدة سريعة d'un coup d'oei وفي سبيل هذا فإننا لا نلجأ إلى التجمعات المنقولة Fortuits التلقائية spontanes التي تقدم صورة مخادعة للحياة. ليست وظيفة المسرح أن يصور الأوضاع غير الطبيعية desordre في العالم، ولكن وظيفته هي عكس ذلك: أن الغرض المنشود هو إقامة الأوضاع الطبيعية L'ordre naturel. إن الذي يقنن الأوضاع غير الطبيعية في الواقع هو وجهة نظر تاريخية واجتماعية.

وعلى ذلك فان المخطط الأول للإخراج، يجب أن يتضمن رصدا تاريخيا للسلوك الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. ولكن هذا لا يكفي لتشخيص هذا السلوك بشكل كامل، وإنما يساعد فقط على الإحاطة به.

والمشهد الثاني من مسرحية «الأم» على سبيل المثال، يقدم الأحداث الخارجية الآتية، ومن واجب المخرج أن يفصلها ويكشف عنها بوضوح:

1- العامل الشاب بافل فلاسوت يستقبل في بيته، للمرة الأولى، زملاء ثوريين، يريدون أن يتداولوا عنده في عمل ثوري غير شرعي.

2- أمه تتحمل على الرغم منها-وضد رغبتها-رؤيته في صحبة أولئك المثيرين للاضطرابات وهي لذلك تحاول تخوينه بقصد إبعاده عن مصاحبتهم.

3- تغني العاملة ماشاتشالاكوفا أغنية قصيرة، تشرح بها انه لكي تنجح خطة العمل، يجب أن تقلب الدولة رأسا على عقب.

4- بحث بوليسي يكشف للأم بيلاجي فلاسوفا أن هناك أخطارا في النشاطات الجديدة لابنها.

5- بالرغم من اجتياح رجال البوليس بكل قسوتهم للأم، فإنها تعلن أن الخطأ في جانب ابنها وليس في جانب الدولة: إن ابنها بافل هو المجرم، إنها تدينه إذن، ولكنها تدين بشكل اكبر أولئك الذين حرضوه على اللجوء إلى العنف.

6- اختص بافل في الخطة بدور خطير: أمه تعرض نفسها للحلول محله.

7- بعد مناقشة قصيرة، يقرر أعضاء المجموعة تكليف الأم بالعملية، ويسلمون لها الخطة، ولكنها لا تعرف القراءة.

هذه الأحداث السبعة، يجب أن تعرض دون أية تظاهرات عاطفية كما لو كانت هذه الأحداث معروفة مسبقا للجميع تاريخيا، وهذا أمر أقرب إلى العرض المسرحي. إن الممثل يجب أن يضع نفسه بين المتفرج والحدث، وبهذا الشكل فقط يستطيع أن ينتج الأثر الدرامي المباشر، وهذا هو هدفنا[24].

تقويم نظرية بريخت في المسرح الملحمي:

لسنا نملك إلا أن نسلم بعبقرية برتولد بريخت، وإذا كنا نعتبر جاك كوبو رائد القرن العشرين في المسرح الدرامي (الأرسطي)، فإننا نعتبر بريخت رائد القرن العشرين في المسرح الملحمي (اللاأرسطي).

ولا شك أن الأهداف والتأثيرات على الجماهير، في كل من المسرحين، يختلفان اختلافا كاملا في النظرية وفي التطبيق، فبينما يستهدف المسرح الدرامي (ابتداء من اسكيلوس وحتى برنارد شو وبيرانديللو وآرثر ميللر،

وانتهاء بكتاب اللامعقول) تفريج هموم المتفرج في مواجهة التناقضات والعداءات. التي يعيشها في المجتمع، يستهدف المسرح الملحمي تنوير المتفرج- أيا كان مستوى تعليمه أو ثقافته-بالأسباب والوقائع الاجتماعية والتاريخية لهذه التناقضات والعداءات، بقصد استفزازه إلى الحركة نحو تغيير العالم وفرض الاستثناء العادل على القاعدة الظالمة.

وإذا كان المسرح السياسي عند كل من بسكاتور وبريخت. يعتبر استجابة تلقائية من رجل المسرح لأحداث ما بين الحربين، وبوجه خاص للأحداث التي مهدت للحرب العالمية الثانية-الفاشية الإيطالية، والنازية الألمانية-فلقد تجاوز مسرح بريخت هذا الهدف إلى استشراف نتائج التناقضات الأساسية بين رأس المال والإنسان، بحيث يحتضن أيضا قضية الاستعمار بالمعنى الواسع، قديمه وحديثه.

ويجب أن نشير هنا إلى الخلاف الأساسي الذي طرأ بين تلاميذ بريخت وزملائه في مسرح البرلنير أنسامبل بعد موته: فلقد أثرت قضية تطوير القوالب التي وضعها بريخت لنظريته، وانقسم المسرح إلى معسكرين، واحد تتزعمه زوجته هيلينا فايجل، وهو الجناح الراديكالي الذي يذهب إلى المحافظة على هذه القوالب، ويعتبرها قواعد مقدسة يجب ألا يتناولها التغيير والتطوير، وآخر يذهب إلى المحافظة على الجوهر دون التفاصيل، ولعل الجناح الثاني كان اقرب إلى منطق المعاصرة والتطور مع الأحداث العالمية السريعة. ولقد أدى تحجر الجناح المحافظ إلى خروج عدد كبير من الشباب من إطار مسرح البرلنير انسامبل خاصة وقد آزرت الدولة في ألمانيا الشرقية هيلينا فايجل كشكل من أشكال التكريم، إلا أننا نعتقد أن الأمر قد آل إلى الجناح الآخر بعد موتها في أوائل العقد الحالي.

على أن مدرسة بريخت قد انتقلت إلى كثير من بلاد العالم، شأن مدارس الرواد الكبار مثل استانسلافسكي وجاك كوبو، وهي تكتسب في كل بلد، وفي كل مناخ، عناصر جديدة واجتهادات محلية، وهذا شأن الاتجاهات الرائدة. ولقد تمثل المسرح العربي في كثير من أقطاره كثيرا من الأسس التعليمية والملحمية، وخاصة خلال الستينات، سواء من جانب الكتاب أو المخرجين أو الممثلين.

5 صراع المناهج في روسيا

ما قبل الثورة

لم تعرف روسيا أدبا مسرحيا روسيا خالدا فيما قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومع ذلك فان الشعب الروسي كان دائما شعبا محبا للمسرح، محبا للاحتفالات والطقوس، ولحفلات مسرح العرائس، وللعروض الفنية بوجه عام، ولقد رأينا أن العروض الأوروبية، وبوجه خاص الفرنسية والألمانية. كانت تجد رواجا كبيرا في روسيا.

ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت تطالعنا حركة أدبية ومسرحية واسعة، أخذت تتبلور في النهاية في انطلاقة مسرح الفن بموسكو على يد قسطنطين استانسلافسكي. ونميروفتش دانشنكو. وبالرغم مما تميز به الاتجاه الواقعي لمسرح الفن، وبالرغم من أنه كان تعبيرا صادقا مقبولا عن الطبقة المتوسطة، إلا أنه لم يستطع الإحاطة بالمكنونات الداخلية للحركة الاجتماعية للشعب الروس، ولعل أهم دليل على قصور تيار الواقعية عن ملاحظة التطور الداخلي للحياة الاجتماعية في روسيا ما قبل الثورة، تردد استلانسلافسكي طويلا بين الواقعية الخارجية، والواقعية الداخلية، والرمزية، بل وسعيه إلى

استطلاع منهج جوردون كريج، وذلك عندما استقدمه ليخرج مسرحية «هاملت» بمسرح الفن.

والواقع أن المناخ الثقافي والفني في روسيا لم يكن متجاوبا كل التجاوب مع التيار الواقعي لمسرح الفن، ولقد تمثل ذلك في الانطلاقة السريعة للمذهب الرمزي في الأدب، وفي اهتمام الجماهير بانطلاقة ايزادورا دانكان Isadora Duncan بنجاح كبير في الباليه الكلاسيكي، وأخيرا، في اهتمام الشباب من الأدباء والفنانين الروس بالاتجاهات الطليعية الأوروبية.

وكان لا بد أن تقع في الحياة المسرحية أحداث تمرد على واقعية مسرح الفن، ولقد جاءت هذه التمردات بشكل عام داعية إلى انطلاقة جديدة نحو مزيد من الإبداع، ومن العودة إلى اللغة الأصيلة للمسرح، وبوجه عام فلقد فتحت الباب على مصراعيه للتيارات الطليعية.

نيكولا افراينوف

في هذا المناخ الفني النابض، الباحث عن بديل للواقعية التي تحدد إمكانيات الفنان المبدعة، ومن بين عدد غير قليل من شباب الطليعة، برز نيكولا، وهو ابن أسرة من الطبقة المتوسطة، أبوه يعمل مهندسا، ولقد أعده للتخصص في الأعمال الإدارية بدراسات متعمقة في القانون، ولكن الصبي نيكولا كان منذ صغره مولعا بالمسرح، فلقد هجر منزل الأسرة وسنه لم يتجاوز الثانية عشرة بعد، ليتبع مجموعة من فناني السيرك، باحثا عن أسرار الإبداع داخل خيمة السيرك، وعندما تخرج كان طبيعيا أن يتجه نهائيا إلى المسرح، مخرجا، ومفكرا وكاتبا أحيانا.

وعلى العكس من الاتجاه الطبيعي الواقعي، فقد أسس افراينوف دعوته على العودة إلى «مسرحة المسرح»-نسجا على منوال جوردون كريج وأدولف آبيا والمدارس الأوروبية التي تتبعناها بوجه خاص في فرنسا فيما بعد الطبيعية. لقد كان المسرح بالنسبة لنيكولا نوعا من أنواع اللعب، أو هو بمعنى آخر حقيقة كاذبة (مصطنعة)، بل انه ليغالي في هذا الاتجاه فيقرر أن الحياة نفسها وحقائقها ما هي إلا لعبة كبيرة، وأن الإنسان يمارس وجوده لاعبا، ولهذا فهو يعتقد أن المسرح وغيره من العروض الفنية وسائل لازمة للإنسان لكي يحيل اللعبة إلى شيء أجمل وأشهى وأكثر منطقية

(ولهذا فهو ينكر بادئ ذي بدء فكرة النشأة الدينية للمسرح).

ولقد أسس في سنة 1907 مع «البارون درايزن» "Baron Driesen" المسرح القديم Theatre Ancien بهدف تقديم تفسيرات جديدة للأعمال المسرحية القديمة. ولقد كان من الممكن أن تتنفس التجربة عن متحف للأعمال القديمة التي تحمل عبق التاريخ، إلا أن الإنتاج المحدود لهذا المسرح كان مهيئا بكم كبير من الدراسات العلمية والإبداعات الفنية ابتداء من الدراسة المتعمقة للنص والحقبة التاريخية-بما في ذلك إرسال البعثات إلى البلاد الأصلية للأحداث للحصول على دراسات ومستندات على الواقع التاريخي- إلى اختيار الممثلين الجدد وتكوينهم، إلى مشاركة العديد من أشهر المصورين والموسيقيين.. . لم يكن هدف المسرح القديم إذن مجرد إعادة بعث النصوص القديمة، بقدر ما كان الهدف إعادة اكتشاف أمثلة مشهورة لأشكال من اللعب المسرحي.

ومع ذلك فان الجماهير الروسية لم تستجب بالقدر الكافي للعبة افراينوف، فلقد عاش «المسرح القديم» فترة وجيزة كموضوع لحب استطلاع الجماهير، ولم يستوقف هذه الجماهير في إنتاجه، إرسال أنه استعراض لتاريخ المسرح، أو للمسرح في التاريخ.

غير أن الأهمية العلمية النتاج هذا المسرح، تنحصر في معارضته الواضحة للتيار الطبيعي الواقعي لمسرح الفن، فلقد كانت عروض «المسرح القديم» بعيدة كل البعد عن التقليد والمحاكاة، وكانت تركز فقط على تحقيق المتعة المسرحية ومحاولة إتقان اللعب. لقد كان يريد إشراك الجماهير في اللعبة مؤكدا لها إن الحياة نفسها لا تختلف عن هذه اللعبة.

ولقد كان طبيعيا أن يلجأ افراينوف إلى لغة الأحلام، وأن يلجأ في ترجمة هذه اللغة إلى عديد من الأجهزة الفنية، وان يتجه في النهاية هو وتابعوه إلى الخروج من المجال المحدود المختنق للدار المسرحية على الطريقة الإيطالية، باحثين عن مساحات كبيرة مسورة يقيمون بها مركبات مسرحية هائلة تجهز خصيصا. ولقد طبع هذا الاتجاه المسرح الروسي فترة طويلة، وهو ما يزال يراود المسرحيين في أنحاء العالم. [1]

ولقد أتيح لافراينوف أن يطبق نظريته في «مسرحة المسرح» عندما استدعى في سنة 1920 إلى لننجراد لإقامة عرض كبير في ساحة «قصر

الشتاء» احتفالا بالعيد الثالث للثورة، ولقد كان العرض الذي أعده افراينوف بهذه المناسبة عبارة عن إحياء مسرحي لواقعة الاستيلاء على القصر من قبل ثوار أكتوبر ١٩١٧، استعراض اشترك فيه ثمانية آلاف رجل، بالإضافة إلى فرق كاملة من الجيش السوفياتي بآلياتهم الحربية، ولقد كان شيئا طبيعيا ومنطقيا أن تشارك الجماهير مشاركة حية بإطلاق الشعارات والهتافات بطريقة تلقائية أثناء العرض، لأنها هي نفس الجماهير التي عاشت اللحظة التي يبعثها العرض.

ولقد خرج افراينوف من هذا الاستعراض الفخم بنظريته الجديدة، التي تؤكد في نفس الوقت انطلاقته الجمالية الأولى: أن اللعب المسرحي شيء سابق على تقعيد الفن، وليس صياغة جماليه تحكمها قواعد، وهو يقول في هذا الشأن:

« ... إنني اعتقد شخصيا أنه مع بداية تاريخ الثقافة «الإنسانية»، كانت لعبة المسرح تؤدي دور ما قبل الفن Pre-art ثم يضيف: « ... أما المسرح، كمؤسسة ثقافية دائمة، فانه يقوم على غريزة حب اللعبة، ولا يقوم على أساس من الدين أو الرقص أو علم الجمال أو أية عواطف أخرى. وإذا كان الإنسان يلجا عادة إلى كسر الرتابة في حياته ووجوده الذي لا لون له، بإقامة استعراضات تحت حجة الزواج، أو الموت أو السعي وراء العدالة. الخ. فان من المنطقي أن يلجا إلى إقامة هذه الاستعراضات دون الاستناد إلى حجة من هذه الحجج، بل لمجرد أن يحصل على قدر من السعادة والمتعة بالمشاركة في هذه الاستعراضات. ومن هنا نشأة الممثلين المحترفين».

وبعد أن يؤكد افراينوف أن العرض المسرحي ليس «الحقيقة» (الطبيعية)، وأن الذي يعرض على المسرح ليس الشيء نفسه، وإنما تصور خيالي لهذا الشيء، ليس الحدث نفسه ولكن عرض للحدث، يقول:

« ... ومع ذلك فان ذلك الشيء الذي يقوم عليه العرض، والذي نؤكد انه (ليس طبيعيا) يجب أن يكون مقنعا، عامرا بالحقيقة. حقيقة جديدة مؤكدة الانتصار، لا تربطها أية وشائج قربى بما نسميه «الحقيقة» خلف بنك صيدلية، أو في صالة بنك، أو في مكتب محامي..»[2].

والحق أن افراينوف فيما يذهب إليه ليس إلا تأكيدا لنظرية «اللاعلاقة بين الفن والطبيعة»، تلك النظرية القديمة قدم الفن، والتي دفعت بدعاة

الرمزية والتجريدية إلى معارضة وجود الممثل الإنسان في الصورة المسرحية، لان مجرد وجوده يضفي بالضرورة ظلا من الطبيعية على العرض المسرحي، ولكن الأهمية التاريخية لاجتهاداته تتمركز في كونه يعمل إبان انتصار الحركة الواقعية بقيادة استانسلافسكي بروسيا. على أن افراينوف لم يعمل مع استلانسلافسكي، لهذا فقد يكون شيئا بديهيا أن يبدأ مسرحه في اتجاه مناقض. ولقد وظف افراينوف المسرح ليقدم للجماهير مناقشة ساخرة للحظة المسرحية والحضارية التي عاصرها، وله عروض مسرحية متعددة في إطار هذا الموضوع قدمها في كباريه «المرأة المقعرة»، منها: «العروس الأفريقية»، وبعض عروض أخرى يسخر فيها من المسرح المعاصر له، وعلى سبيل المثال عرض بعنوان «الحائط الرابع» يسخر فيه سخرية مرة من المسرح الطبيعي، وعرض آخر تناول فيه-في فصول أربعة منفصلة-أربع تناولات سابقة لمسرحية جوجول «المفتش العام:< التناول التقليدي، ومنهج استانسلافسكي، أسلوب ماكس راينهاردت، وأخيرا اتجاه جوردون كريج الرمزي. وهناك إجماع على أن عرض «الحائط الرابع» كان أشد هذه العروض سخرية، حيث يبدأ العرض بمخرج يحاول أن يعد أوبرا جونو Gounod المأخوذة عن مسرحية «فاوست» للشاعر الألماني جيته. ولعل أكثر مشاهد هذا العرض سخرية ونقدا للطبيعية-مشهد ينطلق فيه الممثلون باللغة الألمانية، على أساس أن الشخصيات تنتمي للبيئة الألمانية. ولقد تعمد افرانيوف أيضا أن يقيم الجدار الرابع في هذا العرض-كتحقيق ساخر-كنظرية أنطوان-فجعل الجماهير ترى الممثلين من خلال نافذة في مقدمة المسرح، دون أن يسمعوا أصواتهم.

ولقد استطاع افرافنوف أن يخرج من أبحاثه الطويلة في نظرية المسرح بنظرية جديدة في الدراما المسرحية: هي نظرية الدراما الفردية أو الذاتية. Monodrama وفيها نرى كافة الشخصيات من وجهة نظر «البطل» فإذا كان يتصور حبيبته مثلا رأيناها في صورة ملاك، بينما نرى أباها في صورة وحش، وبوجه عام فان المونودراما تجسد لنا أحلام وأوهام الشخصيات الرئيسية في صورة شخصيات[3]. ولعل ابتكار افراينوف لم يكن نابعا فقط من اتجاهه وأبحاثه وتجاربه المسرحية، لعله كان متأثرا أيضا بالاتجاه القارئ الطليعي للمخرج الروسي الذي عاصره، يوجين فاختابخوف،

وسنتعرف عليه في هذا الباب.

فزيفولود مايرهولد

ولد مايرهولد: في روسيا، لأبوين ألمانيين، في 1874، ولذلك فقد أطلقت عليه منذ ميلاده أسماء ألمانية: كارل تيودور، كازيمر، ولكنه طلب الجنسية الروسية عندما كبر، واعتنق المذهب الأرثوذكسي، وسمى نفسه فزيفولود. ولقد شارك في المجموعة الأولى لفرقة «مسرح الفن» بموسكو ولكنه غادره في 1902، بعد أربع سنوات من تأسيسه، لمعارضته لاتجاه استانسلافسكي، وربما أيضا لرغبته الجامحة في تأكيد ذاته. [4].

وبالمشاركة مع مجموعة من جيل الأدباء الشبان، كون فرقة تجوب القرى والمدن الروسية، مقدمة أعمالها التي تخاصم الطبيعية وتقوم على الاقتناع الواعي بأن الفن صياغة وصناعة، غير أن الفرقة لم تهيأ لها وسائل التمويل، ولا وسائل التعبير الفني بشريا وآليا. ولذلك فان إنتاجها لا يشكل أساسا يعتد به على طريق مايرهولد، وان كان يؤكد على الأقل أنه وجد الطريق إلى «المسرح الحديث».

ولما كان استانسلافسكي مولعا بحب الاستطلاع، وحريصا على مطالعة ومناقشة أفكار الآخرين، فقد استدعى مايرهولد سنة 1905، ليقدم إليه وسائل البحث والتحقيق لتجاربه المسرحية، وبناء على هذه الدعوة عاد مايرهولد إلى مسرح الفن وأنشأ أول «أستوديو» بهذا المسرح. وتتاح لمايرهولد بالفعل كل وسائل الإبداع، من ممثلين، ومصورين وموسيقيين عباقرة، ليحقق أحلامه الفنية في ظروف مثالية، وهذه هي النتائج الأولى التي حصل عليها من عرضين مسرحيين قام بإخراجهما، أحدهما لمترلينيك والثاني لهاويتمان:

- البساطة المعبرة في الديكور.
- قدرة الموسيقى والإضاءة كوسيلتين تجريدتين على التعبير عن أفكار المخرج.
- اعتبار الفراغ المسرحي فراغا مجردا يعطيه الفنان المسرحي التسمية التي يريدها.
- البحث عن أسلوب لأداء الممثل (عودة إلى الكلاسيكية).

ولقد كانت المسارح الأوروبية تسير على نفس المنوال في نفس هذه

الحقبة كما نعلم، وبوجه خاص في فرنسا وألمانيا.

ولقد استغل مايرهولد الفرصة السانحة ليهاجم الواقعية على أرضها (بمسرح الفن) من خلال نصوص للرمزيين الأوروبيين، ولعديد من الكتاب الروس الجدد، وبوجه خاص اليكساندر بلوك Alexandre Blok وليونيد أندرييف Leonide Andreiev داعيا إلى منهجه اللاواقعي.

ثم ها هو مايرهولد يهاجم العروض التي أخرجها استانسلافسكي لنصوص أنطون تشكوف وابسن في مسرح الفن في دراسة بعنوان «عن المسرح» On The Theatre فيقول: [5] «.. أن واقعية مسرح الفن بموسكو ما هي إلا الطبيعية المستعارة من ممثلي «ماينجن» والتي تنحصر في العناية الفائقة بإعادة صنع الطبيعة في صورها الأصيلة، فكل شيء على المسرح يجب أن يكون حقيقيا قدر الإمكان: الأسقف والكرانيش من الجبس، الأحجار، ورق الجدران، فتحات التهوية.. الخ.. وحتى ماكياج الممثل فانه مبالغ في الواقعية، لدرجة نرى معها نفس الوجوه التي تطالعنا في الحياة.. إن تعبير الوجه عند الممثل الواقعي في مسرح الفن هو الركيزة الأساسية للأداء، ولذلك فانه يجهل قيمة التشريح الجمالي للجسم الإنساني، ولا يمارس الرياضيات البدنية المفيدة لخلق الأسلوب..».

ثم يقول بصدد ما يقوم به «مخرج مسرح الفن» من تحليل نفسي دقيق لنصوص تشيكوب وأبسن، حتى لا يترك تفصيلة من التفاصيل الدقيقة دون تحليل، يقول أن هذا التحليل هو مصادرة على ذكاء المتفرج وعلى أعمال خياله:

« ... إن العمل الفني يمكن أن يحقق وظيفته من خلال أعمال الخيال فقط، ومن ثم فان أي عمل فني يجب بالضرورة أن يستفز الخيال: بل أن ينشطه.. ومعنى هذا أن العمل الفني يجب ألا يحمل إلى حواسنا كل شيء، وإنما يجب أن يكتفي بتوجيه قدرات التخيل عندنا نحو الطريق الصحيح، تاركا الكلمة الآخرة لمخيلتنا».

فما هو المسرح الذي كان يطمح إليه بايرهولد، بديلا للمسرح الواقعي؟.. انه مسرح الشعر (بالمعنى العام) [6].. انه المسرح الذي يهيئ للمتفرج المناخ المناسب لإطلاق قدراته التخيلية وهو أيضا مسرح الأسلوب (الصياغة) لا مسرح المحاكاة وإعادة اكتشاف الواقع داخليا كان أو خارجيا.

ويطرح مايرهولد في هذا الصدد نظرية في العلاقة بين أطراف العمل المسرحي: المتفرج، والمخرج والمؤلف، والممثل، فيقول أن هناك نوعين من العلاقة بين هذه الأطراف، من وجهة نظر المتفرج.

أ- العلاقة المثلثة:

وهو يشبهها بمثلث يقف المخرج في قمته، وقاعدته المؤلف والممثل-أما المتفرج، فيرى العمل من خلال المخرج. وفي هذا النوع من المسرح (المسرح المثلث) يجرى المخرج التدريبات توصلا إلي تحقيق فكرته الذاتية، بعد أن يناقش الخطوط العريضة للعمل مع الممثلين والمعاونين الفنيين. والمخرج هنا أشبه بقائد الأوركسترا، مع فارق واضح، هو أن المخرج لا يستطيع أن يأخذ مكان قائد الأوركسترا أثناء العرض، على خشبة المسرح، وعلى هذا فان هذا النوع من العلاقة يتطلب ممثلا بلا شخصية، مزودا بميزات تقنية فحسب، يقوم بنقل فكرة المخرج فقط إلى المتفرج، ويرفض مايرهولد شكل هذه العلاقة، كما يرفض المسرح الذي ينبني عليها (مسرح الفن الذي ينفذ منهج استان) ويقول:

« ... إن الممثل يستطيع أن يوحي إلى الجمهور بشيء ما «عندما يحول نفسه فقط إلى مؤلف ومخرج..» (7)

ب- العلاقة المستقيمة:

حيث يقف الرباعي المتشارك في العرض المسرحي على خط واحد أفقي بالترتيب:

المؤلف-المخرج-الممثل-المتفرج

وهذه العلاقة تكون النوع الآخر من المسرح (المسرح المستقيم) حيث يكشف الممثل عن روحه الحقيقة (الذاتية) للمتفرج، بعد أن يكون قد جسد عمل المخرج، الذي يكون قبل ذلك قد جسد عمل المؤلف. وفي هذا النوع من المسرح (وهو ما يعتنقه مايرهولد) يأخذ المخرج دور المؤلف، ويساعد الممثل على أن يرى عمله، وفي هذه الحالة يحدث توحد بين المؤلف والمخرج، أي يصبحان شخصا واحدا (8)، وبعد أن يقوم المخرج بتجسيد عمل المؤلف، يواجه الممثل المتفرج (ومن خلفه المؤلف والمخرج..) ليؤدي دوره في حرية

وهو يستمتع بالأخذ والعطاء المتبادلين بينه وبين المتفرج، أي بين الركيزتين الرئيستين في العرض المسرحي. الممثل والمتفرج. وفي المسرح المستقيم يقوم المخرج وحده بتحديد التون والأسلوب للعرض المسرحي، حتى لا يتحول المسرح المستقيم إلى شكل فوضوي، ومع ذلك فان أداء الممثل يستمر حرا وغير مملي من المخرج..).

والواضح أن نظرية مايرهولد في التفرقة بين هذين النوعين من العروض المسرحية تحتمل الكثير من المناقشة، وأن شرحه للمسرح المستقيم يعتريه كثير من الخلط الناتج من:

1- شدة تمسكه بوظيفة المخرج، حتى ليعطيه حق الحلول محل المؤلف، ولو كان تفسيره لنص المؤلف ذاتيا ومناقضا لفكر المؤلف.

2- شدة تمسكه باستقلالية الممثل، رغم إصراره على حق المخرج في فرض التون والأسلوب، وهو أمر يقيد حرية الممثل.

وبهذه المناسبة يقول الكاتب الروسي اليكساندر بلوك في مقال نثيره سنة 1907 أنه «يخشى أن ممثلي مثل هذا المسرح ربما يحرقون سفينة النص المسرحي».

ولعله من أجل هذه التخوفات، وبسبب هذا الخلط اضطر استانسلافسكي إلى وقف العرض المسرحي الأول الذي أعده مايرهولد في «الأستوديو» حيث يقول استانسلافسكي في مذكراته:

«لقد بدا لي شيئا خطيرا أن نفتح «الأستوديو» للجمهور. بسبب الفكرة التي سيطرت على إنتاج الأستوديو، ذلك أن تجسيدا سيئا للفكرة يعني قتلها. بالإضافة إلى هذا فقد اندلعت الثورة-في خريف 1905- ولا شك أن أهالي موسكو الآن يشغلون أنفسهم بأشياء أخرى مختلفة عن ذهابهم إلى المسرح». (9)

غير أن ثورة 1905 تصاب بنكسة، ويعود القياصرة إلى حكم روسيا، ويستدعى مايرهولد ليكون المخرج الأول للمسرح الإمبراطوري (مسرح اليكساندر ينسكي) حيث يقدم عروضا أشبه ما تكون بعروض المسرح الاستعراضي الباريسي «الفولي بوجير» Folies-Bergere من أهمها عرض مسرحية «دون جوان» لموليير الذي حاول فيه مايرهولد أن يحيي تقاليد المسرح الفرنسي في عهد الملك الشمس لويس الرابع عشر.

وكان آخر عرض أعده للمسرح الإمبراطوري في هذا الإطار من الفخامة مسرحية بعنوان «الحفلة التنكرية» للكاتب الروسي ليرمونتوف Lermontov، وهي مسرحية رومانتيكية تكتشفها أحداث الخيانة والسم من خلال حفلة رقص تنكرية، ولقد كانت حفلة الافتتاح يوم 25 فبراير 1917، وعندما خرج الجمهور من الحفلة كانوا يستمعون إلى طلقات المدافع في شوارع موسكو.. فلقد انتهت القيصرية أمام تقدم فرق الثورة يومي 27, 28 فبراير 1917، وانتهى بذلك المسرح الإمبراطوري.

مايرهولد وأداء الممثل:

ولكي يحصل مايرهولد على أداء يضفي على العرض صفة الشعر فلقد وضع هذه الأسس للتدريبات:

أ- الإلقاء:

1- الكلمات توقع على البارد، بعيدا عن أية اهتزازات Tremolo و بكائيات. وبعيدا عن أي توتر أو ايقاعات حزينة.

2- يجب أن يكون الصوت مسنودا (من الحجاب الحاجز) ويجب أن تقع الكلمات كقطرات الماء في بئر عميقة، دون أن تحدث ارنانات صوتية في الفضاء، ويجب ألا ينتهي الصوت بتطويلات كتلك التي يحدثها قارئو الشعر بشكل سيء ومتخلف.

3- والارتعاشات الروحية (التي تعطي طعم الأسطورة) أقوى وأغنى وأعظم أثرا من انفعالات المسرح القديم التي لا يمكن السيطرة عليها. وهذه الارتعاشات يجب أن تنعكس في العين، والشفاه وفي الصوت، وفي طريقة أداء الحروف.. إحساس بركاني، مع هدوء خارجي.

4- وهذه الارتعاشات الروحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشكل الخارجي.

5- واللحظة التراجيدية تؤدي بابتسامة. وبوجه عام فهو ضد الصراخ والعويل، ويدعو إلى الحزن الهادئ العميق.

ب- التعبير الجسدي:

إن الكلمات ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل

المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية. بشرط ألا تكون هذه الحركة ترجمة للكلمات: إن حقيقة العلاقات بين الأشخاص، تقررها الإشارات، والأوضاع، والنظرات، ولحظات الصمت. أما الإيقاع، فيجب ألا يكون واحدا بالنسبة للصوت والحركة.

والواقع أن توجيهات مايرهولد هذه فيما يتصل بأداء الممثل (على الأقل من الناحية النظرية) تعتبر أنضج الأسس العلمية لهذا الفن، وأكثرها معاصرة، وهي تتطلب ممثلا ناضجا من الناحيتين الثقافية والتقنية. وأهم ما يستوقفنا فيها أنها عالجت كل سوءات الأداء الرومانتيكي والواقعي.

اليكساندر تايروف

في السنوات القليلة السابقة على ثورة أكتوبر 1917، شاعت شهرة تايروف كمخطط ومخرج «لمسرح الغرفة» Theatre De Chambre وتايروف يمتاز بأنه علمي التفكير، دقيق في أبحاثه وفي أفكاره، مثقف غني الثقافة، وله حس فنان رقيق ومحدد المعالم.

ولقد اجتاز تجارب الطبيعية والرمزية، ولكنه بدأ حياته الفنية بتجاهل قيمة التكنيك (التقنيات) والسعي إلى إثراء الروح: ولقد كان إثراء الروح من وجهة نظره يتأتى من تأسيس التجربة النفسية التشريحية.

والممثل بالنسبة لتايروف هو الركيزة الأساسية للمسرح، وهو يتطلع إلى ممثل قريب من ممثلي مدرسة الفييه كولومبييه (جاك كوبو): ممثل مسيطر على كل وسائل التعبير، يستطيع أن يلعب اليوم «فيدرا» وغدا «كولومبيين» (من شخصيات كوميديا الفن الإيطالية)، بعيدا عن الاستعراضات والعاب الاكروبات. والممثل عند تايروف يجب أن يعرف الرقص والغناء، ومهارات الجولجلير، والبلياتشو، وأن يكون صالحا في النهاية لأدوار التراجيديا وشخصيات الأوبريت.

وهو يرفض اتجاهات الفنانين التشكيليين الطبيعيين، ويتهمهم بأنهم لا يعدون خشبة المسرح للممثلين، بل يعدونها لمجموعة من العصافير المجهولة التي تطير في الهواء. ويريد أن يصمم الديكور والملابس، بحيث تعطى الفرصة للممثل في أن يكون السيد الوحيد للعرض، دون أن يعوقه كل ذلك عن الإبداع، وعن سهولة الحركة والانطلاق والتعبير. اننا نحس في كلماته

روح أدولف آبيا، ولكنه تجاوزه كثيرا في الرغبة في تحرير الممثل من كل المعوقات الخارجية. لقد فتح مسرح الغرفة أبوابه للجمهور في سنة 1914، وكانت الثورة تعد صفوفها، وعندما اندلعت لم يكن تايروف قد انتهى بعد من تجاربه الهادئة، بحثا عن مسرح طليعي جديد يحل محل «مسرح العواطف» التقليدي الروسي. وسنلتقي به في مسرح ما بعد الثورة، ومعه مايرهولد وآخرون.

ما بعد الثورة

رأينا كيف أن الأجواء المسرحية بروسيا ما قبل الثورة كانت تموج بالبحث والتجريب، وكيف أن التيارات الجديدة كانت شغوفة بالبحث عن أشكال جديدة، تنزع حينا إلى استهداف فخامة العرض المسرحي، وحينا آخر إلى البحث عن صيغ فكرية مستمدة من الأدب القديم أو من نصوص الكتاب الجدد.

ولقد تابعت الجماهير الروسية مناقشات حامية حول جدوى هذه التجديدات، في الصالونات وفي الصحافة.

على أن الاتجاه العاطفي المستمد من التعبير الواقعي للتحولات الاجتماعية الروسية قد استمر يشق طريقه في «مسرح الفن»، ولو أن هذه القلعة قد بدأت تفقد لمعانها الأول بطبيعة الحال، لأسباب تتصل بالمتغيرات التي قامت على أساسها الثورة، والتي لم تعد تكتفي بالتصوير الواقعي للحياة. وانتقلت في غمار ذلك بعض موجات المسرح الترفيهي التجاري Boulevards من باريس وبعض العواصم الأوروبية الأخرى، لإمتاع الأرستقراطية والبرجوازية الروسيتين.

ولكن ثورة أكتوبر 1917 قد جاءت لتقوض كل البناء السياسي والاجتماعي، ولا بد أنها ستقوض أيضا البقاء الثقافي، باحثة عن جديد مناسب للثورة، ولقد كان شيئا طبيعيا أن تهتز الأوساط الثقافية والفنية تحت الانتصار الحاسم للثورة. فهاجر عدد كبير من كبار الفنانين، أما خوفا أو بسبب التناقض فكريا مع مبادئ الثورة، وكانت هذه الهجرة منطقية بسبب انزواء أو هجرة الطبقة التي كانت تغذيهم وتتيح سوقا لفنهم، ولم يعد للمسرح التجاري القائم على الجهود الخاصة مكان في المجتمع الجديد، وانفتحت

الأبواب على المناقشات والتناقضات الفكرية بين التيارات والمناهج المختلفة، كان رأي عريض يتجه إلى الإبقاء على القيم الأساسية للفن، كتراث أنساني معروف ومعترف به، بصرف النظر عن التغيرات التي ستطرأ على المؤسسة المسرحية. ولكن الرأي الآخر كان شديد التطرف، وكان يرى أن بناء جديدا كل الجدة يجب أن يحل محل البناء القديم الذي يجب أن يقوض بشكل كامل فلا يحتفظ منه بشيء، بل أن الرأي الأخير انقسم إلى اتجاهين، أحدهما يريد أن يحتفظ للمثقفين التقليديين بحق صياغة المسرح للجماهير، والآخر يرفض أن يقدم فن من الخارج لهذه الجماهير التي صنعت الثورة ويريد لها أن تصنع هي فنها.

ومن البدايات المسرحية التي أنتجتها هذه التناقضات إبان السنوات الأولى للثورة، كوميديا شديدة الواقعية للكاتب أوستروفسكي Ostrovski بعنوان «كم هم مغفلون رجال الفكر.. . Que les hommes d‘esprit son betes>.

ولقد قام بإخراجها سيرج ايزنشتين Serge Eisenstein المخرج الذي وهب سينما الثورة أعظم أفلامها في بداياتها.

ويقول ايزنشتين بخصوص إخراجه لهذه المسرحية:

«... إن إعداد المسرح يجب أن يتم بمعزل عن أية قيمة زخرفية، وأن يتحول إلى ماكينة للعب، وبوجه خاص أجهزة الألعاب الرياضية، أما لعب الممثل نفسه فيتكون من فقرات اكروبات..». [15].

وفيما يلي وصف لهذا العرض المسرحي كتبته نينا جورفينكل: Nina Gourfinkel> فوق الساحة arene التي حلت محل خشبة المسرح، صفت نوعيات من أجهزة الرياضة البدنية كالعقلة والمتوازيين، وأجهزة السيرك كالترابيز. وكان لعب الممثلين قائما بصفة أساسية على العاب الاكروبات: كانت شخصيات المهرجين Clowns تمر في الصالة تقفز، وتطير بالبراشوت وتلعب ألعاب التوازن في الهواء. وقد صاحب الأحداث المسرحية فيلم سينمائي يحتوي على أفكار دعائية..» [15]

ونستطيع أن نستنبط من هذه الأقوال عن العرض، أن النص بالنسبة للمخرج ليس إلا موحيا فقط وأن قاعدة الأمانة قبل النص لا وجود لها.. المهم أن هذا العرض قدم على مسرح جديد هو: مسرح موسكو للثقافة البروليتارية، مما يؤكد نية البحث عن مسرح لهذه الطبقة.

على أن الثورة عندما بدأت تنظيمها للمسرح في إطار الدولة، قد سمحت لاستانسلافسكي في مسرح الفن، كما سمحت لتايروف بالاستمرار في عمله في مسرح الغرفة: الأول كاتجاه قديم وواقعي، وليس بعيدا عن مفاهيم الثورة، والثاني كاتجاه طليعي.

والى جانب هذا المسرح «الأكاديمي» خرجت من التجمعات العمالية والطلابية مجموعات مسرحية تعليمية ودعائية تحت اسم مسارح التنشيط الذاتي Theatre Auto-Actif وهي مسارح تتبع أدبا وعرضا من اجتهادات هذه المجموعات، وهي في النهاية نوع من مسرح «التأليف الجماعي» وتتلخص وظيفتها في إنتاج فن نابع من فكر الثورة.

وفيما يلي سنعرض باختصار للتيارات الجديدة، مكتفين، بالنسبة للتيار الأكاديمي لمسرح الفن بموسكو، بما سبق أن ذكرنا بصدده في حينه.

مايرهولد ما بعد الثورة:

لقد صاحبنا مايرهولد قبل الثورة، ورأينا كيف أنه استعان بالإمكانيات الفخمة التي أتاحها قبل القياصرة غداة فشل الثورة الأولى عام 1905، على تحقيق كثير من أحلامه في مسرح فخم غني بالزخارف والخدع والميكانيكية. ولما كان مايرهولد أبرز المخرجين عند قيام الثورة، ولما كانت الثورة لم تبادر فوريا إلى صياغة فلسفتها الثقافية والمسرحية، فقد استطاع مايرهولد أن يحصل على نفس المركز كعميد للمخرجين في أعقاب أكتوبر، بل أنه أصبح مخرج الثورة بعد أن أدخل تعديلات شكلية على لغته المسرحية. دون أن يغير من طموحاته إلى تقديم عروض ضخمة، يلبسها على الأكثر لباس الطبقة العاملة، مع دفع بعض الشعارات التي أطلقتها الثورة، في أسلوب تعليمي سياسي يذكرنا بالمسرح السياسي عند بسكاتور. غير أن عروض مايرهولد-رغم المحاولات التي بذلها لتبني الثورة-كانت بعيدة كل البعد عن الواقع الذي طرحته الثورة. ولقد اقتضى أسلوب مايرهولد المجدد إنشاء «المعامل المسرحية التجريبية للدولة» والى إبداع البيوميكانيكية-bio mecanique كمنهج جديد لإعداد الممثل، ويعني بها كما يقول:

«تحرير جسم الممثل البروليتاري من التبعية. وإعطاءه المكان الأول في العرض. وإخضاع حركته للمنطق. والقارئ المدقق في هذه الكلمات يدرك

بوضوح أن «الواقع» أيسر كثيرا من هذه التعقيدات اللفظية، وأن رغبة مايرهولد في تحرير جسم الممثل لم تبعد كثيرا عن تطلعات جوردون كريج إلى السوبر ماريونيت، غير أن السوبر ماريونيت عند مايرهولد أخذت طابعا أكثر ميكانيكية، حيث أخضع جسم الممثل للرياضات البدنية وأخضع عقله للرياضات السياسية.

ونستطيع أن ندرك كثيرا من تفاصيل هذا المنهج التركيبي إذا قرأنا تعليق الناقدة نينا جورفينكل على عرض مسرحية «الديوث العظيم» Le magnifique للكاتب الألماني كروملينك Crommelynek عام 1922»...ونحن لا نحس أية إشارة في العرض للواقعية. لا شيء إلا أجهزة ومعدان تخدم جسم الممثل. فبالإضافة إلى المسطحات المستوية، والسلالم والمسطحات المائلة، نرى كثيرا من العجلات، وأجنحة طواحين الهواء، وبابين لا يوصلان إلى مكان ما، ولكنهما يدوران حول محور يتوسطهما. ولعب الممثلين يتلخص في صعود السلالم وهبوطها، وفي الفقر وكثير من الحركات الغريبة، وقد حرمت العواطف والأحاسيس النفسية، ولم تعد التونات والألوان الصوتية هي الوسيلة إلى تجسيد الحالة النفسية، بل على العكس من ذلك أصبحت الكلمة محايدة في هذا المسرح الذي يحمل اسم «مسرح الحركة»، فالكلمة عدوة هذا المسرح، ويجب ألا تسحر المتفرج أو تشده، وعلى هذا فالنص يؤدي بصوت حائل لا لون له، بينما تقوم العجلات وأجنحة طواحين الهواء بالدوران حسب إيقاع متصاعد لتعبر عن الانفصال. أما الملابس فقد فقدت قيمتها التقليدية، حيث لم تعد بعد ملابس الشخصيات، بل بدلة الشغل الزرقاء لعل الممثلين والممثلات، تشبثها بالعامل البسيط.» (11)

ولعلنا نلاحظ ما وقع فيه مايرهولد من ديماجوجية وشكلية خاصة في قضية الملابس، حيث تلمس فيها الوسيلة الوحيدة للتعبير عن واقع جديد وفكر جديد، هما بلا شك أكثر عمقا، وأعمق معنى من مجرد بدلة الشغل الزرقاء، ومن الديناميكية الناتجة من دوران العجلات وأجنحة طواحين الهواء. غير أن حكومة الثورة قد اقتنعت في البداية بمسرح مايرهولد، وأسمت المسرح باسمه بالفعل في عام 1926، حيث أخرج عمله الثاني «المفتش العام» لجوجول، وقد قدم مايرهولد نفسه على افيش المسرح في هذا العرض على أنه: مصمم الديكور، والميزانسين) والإيقاع، ومؤلف الموسيقى،

والمؤثرات الضوئية، والمشاهد الصامتة والشخصيات الجديدة التي أدخلت على نص جوجول.

وكانت الثورة قد عينت مايرهولد في 1920 كرئيس لقسم المسرح في قوميسارية الإرشاد العام لحركة أكتوبر المسرحي L'ocobre Theatre ولعله لهذا السبب حاول مايرهولد في إنتاجه أن يوازن بين اتجاهه القديم إلى الضخامة والفخامة في إطار من الشاعرية الرمزية، وبين الخط السياسي للثورة (ربما دون اقتناع تام بمبادئها):

- ليسهناك ديكور ولا ستائر.

- استعمال مسطحات هندسية من أشكال مختلفة، تعطي قيمة تشكيلية للتجمعات الكبيرة على المسرح.

انه يعيد المسرح إلى شكل الأوركسترا القديم، توصلا إلى التثريب بين الممثل والجمهور. لقد اهتمت حركة «أكتوبر المسرحي» باعتبار المتفرج سيد العرض (ولقد كان قبل ذلك الممثل أو المؤلف أو المخرج). وفي هذه المرحلة أخرج عملين هامين «الافجار (جمع فجر)» Les Aubes للكاتب فرهايرين Verhaeren و «المعجزة» Mystere Bouffe للكاتب الروسي ماياكوفسكي. وعن المسرحية الثانية نقرأ هذا التعليق في صحيفة النجمة L'Etoile (سنة 1945):

«لقد أحسسنا في «المعجزة الساخرة» بداية مسرح جديد. لقد كان أثر العرض على الجمهور عظيما.. كثيرون منهم ضحكوا في سعادة ودون جهد تحت تأثير القفشات الروحية غير المتوقعة والتي لم يسبق لها مثيل: أحاسيس وكلمات مشتقة من الحياة الثورية. ولقد أثار هذا حفيظة جانب من الجمهور الرافض المعادي للثورة، ولماياكوفسكي، وللفن الجديد.»..

ولقد كان هذان العرضان التجربة التمهيدية لمايرهولد الثورة. ولقد أدت هذه التنظيرات بمايرهولد إلى نوع من أنواع «التركيبية» Constructivisme الأمر الذي أدى في النهاية إلى ارتباطه بالإطار الشكلي للعرض، رغم الادعاءات اللفظية الفكرية، ثم إلى تناقض أساسي ودموي بينه وبين الحزب، والى إغلاق مسرح مايرهولد عام 1938 بعد أن ألقى مايرهولد نفسه محاضرة في كونسرفاتوار بيترسبورج بعنوان: مايرهولد ضد المايرهولديزم.

ولكنه كان قد فتح الباب أمام جيل من الشباب في المعامل التجريبية، ولقد أغرق هؤلاء الشبان في اجتهاداتهم الشكلية المعقدة، محاولين الالتحام

بالمجتمع الثوري الجديد.

غير أن الضجيج الذي أثارته عروض مايرهولد، يجب ألا تصرفنا عن الجهد الأكاديمي الذي بذله تايروف، رغم النقد اللاذع الذي تلقاه من الثوريين.

تايروف الثورة:

لقد بدأ تايروف فيما قبل الثورة رحلة بحث وتجريب في مسرح الغرفة، وسيواصل بإيمان، فيما بعد الثورة، تجاربه التي تستهدف النقاء الجمالي والتفرد:

«أن ممثل مسرح الغرفة يجب أن يكون قادرا على عمل كل شيء»(12).

وسيظل يقدم الريبرتوار القديم.

ومن أهم ما قدمه بعد الثورة «فيدرا» يوريبيدز بتفسير جديد، بعيدا عن الفكرة الميلودرامية الانفعالية السائدة:

«إنني أحاول أن استخرج من الكلاسيكيات كل ما يساهم في تخليدها وعدم موتها، ثم أركز بصفة رئيسية في العرض على هذه العناصر. ومن ناحية أخرى فإني أهمل العناصر التي كانت ذات أهمية في عمرها لاسباب وقتية أو محلية وأصبحت الآن غير ذات موضوع أو-على الأقل-أدفع بهذه العناصر إلى المستوى الخلقي، تماما كما يقطع البستاني الفروع الميتة من الشجرة، دون أن يجرح النبات، لكي يمنحه قوة جديدة، ومقاومة فتية» (12)

وبهذا المفهوم قدم تايروف مجموعة من الأعمال الكلاسيكية، إلا أنه ساهم أيضا في تقديم النصوص الحديثة من الأدبي الروسي والأجنبي: التراجيديا المتفائلة La tragedie optimiste للكاتب الروسي فزيفولد فشنيفسكير Vsevolod Vichnieviski و «القرد الكثيف الشعر» ليوجين أونيل، ثم «رغبة تحت شجرة الدردار» «وكل أبناء الله لهم أجنحة» لنفس الكاتب (على التوالي 1923، 1926 , 1929).

لقد حافظ تايروف على نظرياته-كمخرج طليعي-من المعارضين للطبيعية ومن المؤمنين بمنهج تقويم الفراغ المسرحي وتوظيفه في عرض مسرحي معبر، وهو المنهج السائد في أوروبا، ولم يحاول أو يساير تيار الثورة كما فعل مايرهولد. ونستطيع أن نلاحظ في العروض المسرحية لتايروف الاهتمام

بالعرائس، وباللجوء إلى التركيبات الإيقاعية للكلمات والحركات، وهي عناصر تدخل في صميم اللغة المسرحية التي تهيئ للعرض إطارا مضمونا من الجمال الشعري، ولقد أدى اهتمام تايروف بالبحث عن الجمال الشعري إلى اكتشافه في بعض عروضه للتكعيبية في المسرح، بمعاونة مصممي الديكور الذين اشتركوا معه، وفي مقدمتهم الكساندرفزنين، والكساندرا أكستر، وقد أدى به اكتشافه للتكعيبية أن ينظر لخشبة المسرح العالم بعيد غريب خارج الزمن.لقد التزم تايروف بأفكاره في الفن، وواصل تجاربه العلمية الهادئة الطويلة في مسرح الغرفة محاولا إتقان لغته المسرحية، ولهذا تابع تجاربه واجتهاداته حتى النهاية. وما يزال مسرح الغرفة يمثل وجودا غنيا في المسرح السوفيتي، وان كان اليوم يعتبر مسرحا أكاديميا، وظيفته الأساسية المحافظة على تراث قديم. وكذلك مسرح الفن.

يوجين فاختانجوف

يعتقد الكثيرون أن فاختانجوف كان من الممكن أن يصبح أكثر المخرجين الروس اكتمالا بين جيله، لولا أن الموت عاجله اثر إصابته بسرطان المعدة في 12 مايو 1922، بعد أن أتم إخراج ثالث أعماله.

وفاختانجو ف كان أحد تلاميذ مدرسة استافسلافسكي، وقد ساهم في إدارة أستوديو مسرح الفن وقتا ما مع ميشيل تشيكوف، ابن أخي الكاتب المسرحي المعروف، غير أنه تنكر لهذه المدرسة بعد أن تأكدت التيارات المعارضة للطبيعية والواقعية، وشارك مشاركة جدية في الصراع ضد المنهج الواقعي النفسي لاستافسلافسكي، ولكنه رغم ذلك لم يستسلم لتيارات التجريد والأشكال الصماء. وقد أخرج أول أعماله (اريك الرابع عشر-Erik xiv) لابسن، تحت التأثرات التجديدية لتايروف.

أما العملان الكبيران اللذان يكشفان عن حقيقة اتجاهه المسرحي، فهما : «الأميرة توراندوت La Princess Turandot،،» لكارلوجوتزي Carlo Gozzi في 1920، و «الدبوك Le dibbouk> دراما طقوسية يهودية أخرجها في 1921 لفرقة يهودية أخذت بعد ذلك اسم فرقة الهابيما 13(Theatre Habima) وأصبحت أكبر مسرح إسرائيلي يجوب العالم لبث دعاية واسعة للفكرة الإسرائيلية الصهيونية.

أما عن عرض الأميرة توراندوت فيقول فاختانجوف:

«ليس تاريخ الأميرة ما يجب على الممثلين أن يحكوه هنا، وليس أيضا المحتوى البسيط لهذه الأقصوصة ما يجب أن يقدموه للمتفرجين، ولكن موقفهم الحالي في مواجهة هذه الأقصوصة الخرافية الخيالية، وسخريتهم من مستواها التراجيدي..» (14) (يجدر بنا أن نقارن هنا ذلك الاتجاه الجديد باتجاه ب. بريخت بعد ذلك مباشرة إلى المسرح الملحمي السياسي).

فكيف حقق فاختانجوف هذا الاتجاه الملحمي المبكر ؟.. لنقرأ وصف نيكولا افراينوف لمدخل العرض، فلعلنا أن نستشف منه الخطوط الأساسية لمدرسة فاختانجوت:

«موسيقى.. . يرتفع الستار.. الممثلون يرتدون ملابس السهرة، ولكنهم مغطون بأثواب من القماش تدور حولهم في نظام لوني بديع منسق ثم ها هم يرتجلون لأنفسهم من هذه الأقمشة ملابس لشخصياتهم.. . ومع الموسيقى ها هم يتقاذفون قطع القماش بأيديهم أمام الجمهور.. والممثلون يبدون في كل هذه الحركات الموقعة وكأنهم يضعون ماكياجهم، ويحولون ملابس الممثل إلى ملابس الشخصية.. فإذا تمت هذه المرحلة، اصطفوا بطول مقدمة المسرح، حيث تضاء أنوار الصالة-القوية، وتبدأ أغنية جماعية هي أغنية «الأقنعة الأربعة» لكوميديا الفن..» (14)

لقد أخذ العرض كله شكل الارتجال المحسوب، دون اللجوء إلى استعمال الإكسسوارات المسرحية، فالممثلون يلعبون بالأشياء العادية، ويغيرون الديكور، والعرض يدور في جو ساحر من ألعاب الأطفال على موسيقى صادرة من أوركسترا بسيطة. غير أن هذا الارتجال نتيجة مران طويل بطبيعة الحال، فالممثلون قد تدربوا على لعبة الجونجلير (من ألعاب السيرك) وتعلموا كيف يتقاذفون كل الأشياء، من الكراسي إلى قطع القماش، في أشكال تكون لوحات تعبيرية جميلة.

إن المسرح عند فاختانجوف لعبة قائمة على الإبداع واستعمال المهارات الفنية عند مجموعة الممثلين بقصد إبراز موقفهم للإنساني والفكري من معطيات النص.

أما الذي أغرى فاختانجوف بإخراج الدبوك-وهي في الأصل ميلودراما فولكلورية يهودية-فهي القدرات المسرحية الخاصة الكامنة في طقوسها

وفي الأساطير الساحرة التي بنيت عليها والمستمدة من التلمود، ولقد منحت هذه القدرات المخرج إمكانية صياغة مناخ ديني ساحر، تحولت الكلمات فيه إلى إنشاد شبه كنسي، والحركة والجست إلى نوع من الرقص، وما تزال هذه المسرحية من ريبرتوار فرقة الهابيما بإخراج فاختانجوف حتى الآن.

نيقولا اوخلوبكوف:

هو المخرج الوحيد من بين مخرجي ما بعد الثورة الروسية الذي يعتبر من أبناء الثورة، دون أن يتربى على المدارس المسرحية السابقة، ويقول اوخلوبكوف عن نفسه: «لقد بحثت طويلا عن مسرح أنتسب إليه، ولكني لم أجد ذلك المسرح في مكان ما.. لم يكن مسرح استانسلافسكي الشيء الذي أريد، ففيه يقبع المتفرج مهجورا منسيا وراء جدار رابع أقامه الممثلون بينهم وبين الجمهور، ولم يكن مسرح مايرهولد يقنعني أيضا، فلقد وقع ممثله في خطأ رئيسي يبعده عن معنى الإبداع الفني، إذ هو يخاطب الجمهور مباشرة على طريقة المهرج Clown.. وذات يوم إبان الحرب الأهلية التي مهدت للثورة، وجدت نفسي في إحدى محطات السكك الحديدية، وقد وصل قطار محمل بالجنود من اتجاه إلى المحطة وتوقف، وبعد حوالي دقيقة وصل قطار آخر من الاتجاه الآخر، ونزل الجنود من القطارين لقضاء بعض حوائجهم، وتوقف أمامي فجأة أحد الشباب، وتقدم منه شاب ثان من جنود القطار الآخر. تبادلا النظر طويلا، ثم ارتمى أحدهما فجأة في حضن الآخر، وقد فقدا القدرة على الكلام من شدة ما اعتراهما من العواطف.. لقد كانا زملاء قدامى، كانا صديقين حميمين فرقتهما الحرب، ثم تقابلا بالصدفة لمدة دقيقة واحدة، في محطة قطار عابرة.. ثم تصافحا وافترقا من جديد. في تلك اللحظة فهمت ما هو المسرح الذي أتطلع إليه: انه مقابلة بالصداقة بين صديقين حميمين، تؤكد وحدة عواطفهما، ووحدة تنسيهما العالم بأسره.

ومنذ تلك اللحظة عملت في ذلك الاتجاه، ففي مسرحي يجب إن يتصافح الممثل والمتفرج بحرارة وفي أخوة.. وفي مسرحي، عندما تبكي أم، يكون من بين الجمهور اثنا عشر شخصا على الأقل مستعدين أن يلقوا بأنفسهم نحوها لتخفيف دموعها..» [15]

اوخلوبكوف إذن يقيم مسرحه على البحث عن حقيقة الإخاء العاطفي.. وما يزال يبحث عنها حتى اليوم في مسرحه الصغير. حيث تجاهل كل تاريخ المعمار المسرحي.. فما هي طبيعة هذا المسرح ؟..

الدار المسرحية عند اوخلوبكوف:

الصالة عبارة عن فراغ كبير مغطى، ليست فيه معالم معمارية داخلية ثابتة، باستثناء بلكون في أحد جوانب هذا الفراغ. وهذا الفراغ صالح لكل العروض، بكل أشكالها، حيث يمكن صف المقاعد في صفوف غير مثبتة، أما في مواجهة أحد جوانب الصالة، وأما في شكل دائري حول فراغ في الوسط، وأما في المثلثات الركنية للصالة، بينما تدور أحداث العرض في هذا الفراغ أو ذاك، مع استعمال عناصر متحركة. ويختار الفراغ المخصص للعرض لكل نص حسب مقتضياته.. واوخلوبكوف لا يلجأ إلى استعمال الديكور، ويكتفي ببعض قطع الأثاث، وعلى هذا فأحداث العرض تدور وسط المتفرجين، أو حولهم أو تحتهم (إذا كانوا بالبلكون)، أو في زاوية من الصالة، ومن هنا يستطيع المخرج أن يخلق علاقات عديدة بين الأحداث الدرامية والجمهور.

وفي مسرحية «الأم» عن قصة جوركي، يحتل العرض فراغا، دائريا في وسط الصالة، وتشرك «الأم» الجمهور في الأحداث بأشكال مختلفة، كأن تطلب من المتفرجين القريبين منها أن يمسكوا الخبز والسكين حتى تهيئ مفرش المائدة.

أما بالنسبة لأسلوب الأداء فنستطيع إن نعتبره نوعا من لواقعية غير المنغلقة داخل إطار العرض كالواقعية النفسية عند استانسلافسكي، ولا شك أن هذا الأسلوب يهيئ العلاقة العضوية الحميمة التي ينشدها أوخلوبكوف بين العرض المسرحي والجمهور.

في مثل هذا المسرح تصعب التفرقة بين ما هو مسرح مجرد، وما هو خداع يتناغم مع واقع الحياة وبمعنى آخر، فان مسرح أوخلوبكوف هو نوع من الموازنة بين «المسرح كايهام» «والمسرح كلعبة» حيث تتهدم تقريبا الطقوسية التقليدية للمسرح عن طريق الاخوة يبن الممثل والمتفرج. ولا شك أن منهج اوخلوبكوف هو منهج معظم المخرجين العاملين في المسرح الحديث.

المسرح السياسي التلقائي Theatre Auto-actif:

تحدثنا فيما سبق عن المسرح الروسي المحترف فيما بعد الثورة، غير أن مسرح الهواة كان يحتضن منذ ما قبل 1917 حركة رائدة في المسرح السياسي الذي يبشر بمبادئ الثورة، انتظمت الشباب المشبع بروح تولستوي، والشباب الذي اعتنق المبادئ الاشتراكية مبكرا، سواء في المعامل المسرحية، أو المسارح التجريبية، أو في فرق الهواة بالمصانع والمدارس والجامعات.

ولقد لقيت هذه التيارات المسرحية الشابة تعزيزا كبيرا من الإدارات المحلية. وكانت عروضها تغص منذ اللحظة الأولى بالجنود والعمال. بل إن سكرتير السوفييت كان يلقي خطابا بعد انتهاء العرض، يحيي فيه الرفقاء الفنانين. كما أن قطارات مسرحية كانت تمر بفرق الجيش الأحمر، وهي محملة بالفرق المسرحية وفرق الموسيقى والكورال.

وفيما بين 1917- 1921 تكونت مراكز فرق هواة المسرح في كافة الاتحاد السوفيتي حيث يتردد عليها الموجهون السياسيون، والمسرحيون المحترفون، بينما هم يبحثون ويتدربون. في هذه المراكز تتنامى حركة مسرحية جديدة، نابعة من فلسفة الثورة الجديدة، وموازية لحركة المسرح المحترف، هي حركة المسرح السياسي التلقائي، وهو تلقائي-أو مرتجل-لأنه لا يستند إلى النصوص المسرحية السابقة الإعداد. ومن خلال حركة الهواة هذه قدمت عروض جماهيرية كبيرة مثل عرض «الاستيلاء على قصر الشتاء» الذي تحدثنا عنه قبلا بصدد الحديث عن نيكولا افراينوف.

ولقد أدركت الثورة أن مسرحها لن يخرج من التنظيم المسرحي المحترف، وأنه سيخرج من تنظيم الهواة، ولهذا فقد أنشأت مكتبا للدراسات المسرحية، تحت اسم «فن أكتوبر» ومهمة هذا المكتب تنحصر في الأبحاث النظرية والإحصائية للحركة المسرحية النابعة من مراكز الهواة، مع الاهتمام بقياسات الرأي العام.

ولقد أسفرت الأبحاث إلى تبديل كثير من الكلمات التقليدية في قاموس المسرح، سعيا إلى تأسيس «مسرح الشعب» وفصله شكلا ومضمونا عن المسرح المحترف.

فكلمة «عرض مسرحي <Spectacle مثلا أصبحت لا تعني شيئا، «إن المتفرج يجب أن يكون مشاركا نشطا Actif ولذلك فقد حلت كلمة تعبير

محل كلمة عرض.

ثم تأسست المدرسة الفنية للتعبير الجماهيري في موسكو L’Ecole Technique d‘Action en masse لاعداد المخرجين والمديرين اللازمين للمشاركة في تهيئة هذه الأعياد الجماهيرية الضخمة، وهي أعياد تقوم على المشاركة بين الجماهير العريضة والفنانين في تعبير يحقق المتعة والتوجيه السياسي (الإعلامي بالضرورة) لأنه نابع من الدولة وعن طريقها.

وفي هذا الإطار من التجمعات المسرحية، قدمت فرقة من الجيش الأحمر سنة 1919 عرضا ضخما بعنوان: «نهاية الملكية».

ولكن عام 1920 كان عاما حاسما في هذا السبيل، حيث احتفل بعيد أول مايو في ليننجراد بإقامة عرض ضخم أمام بوابات البورمة تحت عنوان «أسرار تحرير العمل» Mystere du Labeur affranchi اشترك فيه ألفان من الفنانين، وحضره. 000 ,35 متفرجا. هذا بالإضافة الأعياد عشرات الفرق التي أخذت تعرض في شوارع موسكو وليننجراد وغيرها من المدن بمناسبة أول مايو، وشيئا فشيئا أصبح المسرح خبزا يوميا للشعب السوفيتي. إن مراكز الهواة التي ضمت عشرات الألوف من الفنانين قد نشرت حب المسرح في نفوس الجماهير، أو بمعنى آخر، أحيت غريزة حب المسرح في الشعب السوفيتي.

ولقد تكون هذه هي الفضيلة الكبرى لحركة مسرح الهواة تحت رعاية الدولة. أما عن تقييم هذا المسرح التلقائي، السياسي، الدعائي، الإعلامي، الذي لا يستند الأعياد نص، ويقوم على الارتجال، ويضم كل ألوان العرض من موسيقى ودراما رقص وغناء وسيرك، فقد يندرج تحت اسم «التظاهرات الفنية الجماهيرية»، ومن العسير جدا أن نضع الخط الفاصل فيه بين ما هو إعلام وما هو فن. والنتيجة الحتمية أن المسرح السوفيتي فيما بعد الثورة، وحتى نهاية العشرينات قد انقسم الأعياد رافدين لا يمكن أن يلتقيا: المسرح المحترف، بما اتجه إليه منذ البداية من اجتهادات في الصياغة الجمالية، ومسرح الهواة الذي تطلع الأعياد ميلاد مسرح الثورة الجماهيرية، ولكنه افتقد النظرية، وتجاوز كل حدود الصياغة الشعرية والجمالية.

والسؤال الذي يطرحه الباحث من خلال هذا التناقض بين المسرح المحترف والمسرح الموجه: أليس هناك حل وسط بين الفن والإعلام ؟..

قد نجد الإجابة في «المسرح الملحمي» عند بريخت، وقد نجدها في مسرح «الواقعية الاشتراكية» الذي دعت إليه الدولة في الاتحاد السوفيتي، توصلا الأعياد حسم التناقض.

الواقعية الاشتراكية : ReaIisme socialiste

ولقد أدت استحالة اللقاء هذه بين المسرحيين الأعياد تدخل الدولة في تخطيط السياسة الفنية، الأمر الذي الأعياد ميلاد الواقعية الاشتراكية في الثلاثينات (1934) غير أن هذا الاتجاه الجديد قد أسلم المسرح الأعياد نوع من الطبيعية العاطفية، أغرق المسارح السوفيتية في 1935.. ونحن نرى الخطوط الأساسية لما يجب أن تكون عليه الواقعية الاشتراكية فيما كتبه اليكسي تولستوي Alexis Tolstoi في 1933:

«بالنسبة لي، فان الواقعية في الفن هي التصوير الداخلي للصراع الذي تمارسه الشخصية الإنسانية في البيئة المادية التي تعيش فيها، بينما الرومانتيكية تنتزع الإنسان من وسطه، وتجبره على الصراع ضد المجرد، كما يفعل دون كيشوت مع طواحين الهواء، والطبيعية تصف البيئة المادية العامة من الخارج، دون أن تتغلغل في المنطق الجدلي للأشياء، بينما الواقعية تكشف من الداخل العالم الحميم للإنسان مرتبطا ببيئته، تماما كما أن الشجرة مرتبطة عن طريق جذورها بالتربة التي تغذيها». (16)

ونستطيع أن نتلمس في كلمات تولستوي نفس المبادئ التي أقام بريخت عليها نظريته في المسرح الملحمي، مع فارق جوهري هو أن تولستوي لم يشأ أن يشر إلى محاذير التطبيق التي أوردها بريخت في نظريته، والتي تميز المسرح البريختي عن المسرح الأرسطي.

على أن التيارات التجريبية استمرت، توصلا إلى عقد زواج يبن التعليمية السياسية (أو ما يسميه البعض البروباجندا السياسية) وبين المعايير الثابتة للفن، ولا شك أن جيلا جديدا من المخرجين يسعى إلى بلورة هذا الطريق.

6 تيارات ما بعد الحرب الثانية

العلاقة بين العرض والجمهور

إذا كانت مقدمات الحرب العالمية الأولى ونتائجها قد فجرتا سلسلة من الحركات الهروبية أو الغضبية، أو الرافضة للواقعية النقلية، أو الاستيحائية، بدءا من التأثيرية فالتعبرية، وانتهاء بالدادية والسريالية والمستقبلية، فلقد أدت مقدمات ونتائج الحرب العالمية الثانية أيضا إلى سلسلة جديدة من الحركات الرافضة لكل ما هو تقليدي، سواء على مستوى أدب المسرح، أو على مستوى العرض المسرحي إخراجا وأداء وتشكيلا، بل إن هذه الحركات الجديدة قد تناولت أيضا المعمار المسرحي، ليس فقط بالبحث عن المكان المناسب للعرض، ولكن أيضا وفي معظم الأحوال، بالهروب من الدار المسرحية الثابتة، بحثا عن الجماهير، في الشارع، وفي المصنع، وفي الحقل.. الخ. كما أن هذه الحركات الجديدة تدور كلها حول محورين أساسيين: تغيير العلاقة بين العرض والجمهور من ناحية، والاتجاه إلى تفاسير إنسانية أكثر عريا وقسوة من ناحية أخرى.

العلاقة بين العرض والجمهور:

منذ نشأة المسرح في اليونان، وحتى قبل بناء

الدار المسرحية، كانت علاقة المتفرج بالممثل علاقة تلق واستقبال واستمتاع. وكان هناك دائما حاجز وهمي يفصل بين المساحة المخصصة للعرض والمساحة المخصصة للجمهور. وكان هذا الحاجز قائما في الدار المسرحية الإغريقية، وفي الدار المسرحية الرومانية، وحتى في المسرح الديني للعصور الوسطى، ولقد تكون كوميديا الفن الإيطالية قد كسرته جزئيا من خلال الألفاظ أو العبارات التي كان الفنانون يتبادلونها مع بعض المتفرجين، ولكن هدم هذا الجدار الوهمي يبقى دائما سطحيا وغير ذي دلالة فكرية. ثم يأتي أندريه أنطوان ليمنح هذا الجدار الوهمي كثافة مادية ملموسة كما رأينا، حين يطلب إلى ممثليه أن ينسوا انهم في دار مسرحية وأمام جمهور، وتسلك الواقعية نفس المسلك حين تسعى إلى تجسيد الحياة الاجتماعية على خشبة المسرح، حتى ولو كان التجسيد نفسيا. وحتى بريخت، حين توصل بنظريته التعليمية والملحمية، لم يهدم هذا الجدار الوهمي، وان كان قد تجاوز طور الإيهام بقصد سياسي واضح هو التوصل إلى استفزاز الجماهير وتثويرها، عن طريق كشف الحقائق البديهية في التركيبة الرأسمالية.

أما التيارات الحديثة فقد تجاوزت كل هذه المحاولات، حين تجاوزت المفهوم التقليدي للمسرح من حيث أنه نوع من «الفرجة» التي يستمتع بها جمهور في مواجهة فنانين مسرحيين. لم يعد هناك فنانون وجمهور، بل أصبح الجمهور يدخل في لعبة المسرح كعنصر مشارك، أراد أو لم يرد.

ولكي تتضح الصورة نستطيع أن نتخيل بعض الأشكال الشعبية النابعة من الدين، أو من بعض العقائد الخرافية والميتافيزيقية التي ما تزال تفرض نفسها على الإنسانية، ليس فقط في المجتمعات المتخلفة بل أيضا في أشد المجتمعات تحضرا، وأضرب لذلك مثلا حفلات الزار والممارسات البكائية في ذكرى الحسين في بعض الأقطار العربية. ففي حفلات الزار مثلا، هناك مجموعة من المحترفين الذين يدعون القدرة على استحضار العفاريت تمهيدا لطردهم من جسم الإنسان المسكون [1]، ولكن الجمهور الذي يحضر هذه الحفلات سرعان ما يدخل اللعبة من أوسع أبوابها فيتحركون على إيقاعات الدفوف، ويذكرون، ويتشنجون، كأنما الجميع قد سكنتهم العفاريت.

في مثل هذه التجمعات تستفز الجماهير رغم إرادتها لدخول اللعبة،

وكذلك في تيارات المسرح الحديث، مع فارق أساسي، هو أن المسرح الحديث يأخذ موقفا هجوميا من الجماهير، انه يلهبها بسياط من الكلمات والأفعال، محاولا أن يجردها من القشرة التي يعتقد هذا المسرح أنها سبب التردي والانحلال والتفكك الإنساني، واللاتواصل.

التفاسير الحديثة:

نحن نعني دائما بالتفسير ما يريد رجل المسرح أن يوصله من معان للجماهير، ومن الطبيعي أن تتمخض الحرب الثانية عن كلمة جديدة للإنسانية-وبوجه خاص في الغرب الذي اكتوى بويلاتها . ونستطيع أن نلمس هذه الكلمة الجديدة في تيار مسرح العبث، أو ما اصطلح على تسميته باللامعقول Absurd لأنه يقوم أساسا على الإحساس بالصدمة، نتيجة لغياب وفقدان معنى الحقيقة، ومعنى الحياة، ومعنى اللغة، ومعنى القيم والعقائد [2].

غير أنه إذا ما كان مسرح العبث ينتهج نهجا تشاؤميا، رافضا لكل شيء، منكرا للحد الأدنى من إمكانية التواصل بين أفراد المجتمع الإنساني، فان هناك تيارات أحدث وأكثر إيجابية وتفاؤلا، رغم اتفاقها مع العبث بادئ ذي بدء في أن العالم أصبح زيفا وخرابا.

وتستعين هذه التيارات-كما سنرى-بما يمكن أن نسميه الأساطير الحديثة وهي، وان كانت مستمدة بشكل ما من الأساطير القديمة لعل الشعوب في الشرق وفي الغرب، إلا أنها تكتسب مع فناني المسارح الحديثة أبعادا مستمدة من التيارات الحضارية الحديثة، التي أدت في النهاية إلى سلسلة من الحروب المحدودة وغير المحدودة، وكانت نتيجتها تخريب العالم، والحكم على كافة الموروثات بالتجريم.

ولكن من أين استنبط فنانو المسرح الحديث-الرافض-هذه التيارات ؟ هل هي من إبداعهم الكامل أم أن هناك منابع قديمة أو حديثة تشكل الخطوط الأساسية في هذا المسرح، شكلا ومضمونا ؟ لقد أسلفنا الحديث عن بعض الأسس القديمة، كالأساطير والمعتقدات الشعبية، أما عن المنابع الحديثة لهذه الموجات، والتي تتجسد في خيبة الأمل من الأشكال الحديثة للحضارة، فلا شك أنها لم تكن موقوتة بانطلاقة الحرب العالمية الثانية، أو

بنهايتها، اننا نجد هذه الجذور في حركة كل من بول فورت، ولينيه بو في المسرح الفرنسي، كما نجد هذه الجذور أيضا في اجتهادات مايرهولد في المسرح الروسي، وفي مسرح جورج فوخس في ألمانيا بشكل أكثر محدودية، وأقل جنونا.. ولكننا نجد كل أصولها في مسرح رائد من رواد المسرح الفرنسي لم نأت على ذكره بعد، هو أنطونان آرتو Antonin Artaud

تيارات ما بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا
أنطونان آرتو وأصول مسرح السحر الفقير:

ولد أنطونان آرتو في مارسيليا في 1896، ومنذ نعومة أظفاره كان من الواضح أن الطبيعة أعدته ليكون شاعرا: تميز على أقرانه منذ البداية بالاهتزاز، وعدم الثبات. ولقد صعد خشبة المسرح للمرة الأولى ممثلا في مسرح الروائع، ثم يجد في أتيلييه شارل ديلان الفرصة ليلعب كثيرا من الأدوار، ثم ليضع تصميم ديكور رائع لمسرحية دى لاباركا «الحياة حلم».

ولكنه كان يحلم بمسرح آخر، مختلف كل الاختلاف عن المسرح الفرنسي الذي كان ما زال يبحث عن التوازن بين النص والعرض، وخاصة بعد أن انضم لرواد حركة «السيريالية»، ولهذا يؤسس مع روجيه فيتراك «Roger Vitrac> مسرح ألفريد جارى Theatre Alfred Jarry ويبدأ تحقيق حلمه فيقدم أولا مسرحية قصيرة من تأليف روجيه فيتراك بعنوان «البطن المحروق، أو الأم المجنونة» ويضع موسيقاها هو نفسه (1927)، ولكن هذا المسرح يغلق أبوابه في 1929 بعد أن يعرض مسرحية لنفس المؤلف بعنوان «فيكتور، أو الأطفال في السلطة».

كان أرتو ما زال يبحث عن المسرح الذي يحلم به، وفي 1931 يكتشف حقيقة حلمه في «مسرح القسوة» حين يشاهد عرضا لفرقة ريفية يلمس فيه: «مؤشرات روحيه، لها معان محددة تصيب المتفرج بالإيحاء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة».

يكتشف آرتو إذن «مسرح القسوة»، ويريد آرتو للمسرح أن يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة: خسوف الإنسان.. تصوير النهاية السوداء، التي آلت إليها حال المجتمع الإنساني. لهذا فان المسرح يجب ألا يعكس الحقيقة على المجتمع، كما لو أنه يريه نفسه في مرآة، حسب نظرية

الأخلاقيين، ولا يجوز أيضا أن يدخل للمجتمع مدخلا أخلاقيا أو سياسيا. إن المسرح يجب أن يتحول إلى نار محرقة. يريد آرتو للمسرح أن يكون الطاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الإحساس عند المتفرجين، كما لو أن قوة عليا طاغية تسيطر على صالة المسرح، إلى درجة تفقد الإنسان المتفرج وقتيا سيطرته العقلانية، وتجعله يعيش حالة ثورة هدامة على الذكاء الإنساني.

يقول آرتو: «ننطق بكلمة الحياة، يجب التنبه إلى أننا لا نعني الحياة بوقائعها الملموسة ولكن تلك الحياة السرية، الهشة، التي لا تتحول إلى أفعال وأشكال» [3]، انه إذن يتجاوز الحياة الواقعية للإنسان إلى الحياة السرية الميتافيزيقية، الروحية، البدائية.

ولا شك أن اتجاه آرتو كان غريبا على الثقافة الأوروبية، وعلى الحضارة الأوروبية، ولا شك أيضا أنه كان متأثرا بحضارة مختلفة كل الاختلاف، يجمع النقاد على أنها الحضارة الآسيوية في الصين، والهند، واليابان. ومع ذلك فلا شك أنه كان متأثرا أيضا باتجاهات جوردون كريج وأدولف آبيا، الأوروبيين، في تحرير القدرات السحرية، الميتافيزيقية، الكامنة في الفراغ المسرحي، وفي جسم الممثل، غير أن وسائل التعبير عنده مختلفة تمام الاختلاف عنها عند الرائدين كريج وآبيا، فهو-مثلا-يرفض رفضا قاطعا خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية (وكذلك كان في الواقع ينهج معظم رجال المسرح، وما يزالون: لقد كان آرتو يحلم بدار مسرحية تسمح باقتحام العرض المسرحي لكل أنحاء الدار، وبسيطرته على أرواح الجماهير. انه لا يكتفي بمخاطبة الجماهير من خلال الكلمة-شأن المسرح التقليدي، ويعلل ذلك بالكلمات الآتية:

«.. إن هذا يؤدي إلى إحلال شعر جديد محل شعر اللغة، الشعر النابع من الإطار المجرد من الكلمة لا يعطي اهتماما كافيا للغة التي تتكون من الإشارة في الفراغ، ومن طبقات الصوت التي تعبر عن الموضوع، وبالإجمال من كل ما هو مسرحي بطبيعته.. أنني أبادر إلى القول بصراحة أن أي مسرح يخضع الإخراج فيه لسيطرة الكلمة هو مسرح أحمق، مسرح مجانين، مسرح قواعد اللغة، مسرح بقالة، مسرح لا شعري.. مسرح غربي في النهاية..

أن الأفكار الواضحة بالنسبة لي-في المسرح كما في أي ظاهرة من ظواهر الحياة-هي أفكار ميتة ومنتهية، وعلى ذلك فان البحث عن الكيان الميتافيزيقي للغة المنطوقة، يجعل اللغة تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه عادة.. ويمنحها القدرة على تحقيق المعاني العضوية الملموسة، ويتيح لها فرصة التواؤم مع الفراغ الكوني.. انه يعيد إليها في النهاية معانيها المجردة، المطلقة وقدرتها على التأثير». [(4)]

لقد كان آرتو يريد للمسرح أن يهجر الواقع الذي يعكسه الواقعيون-بحثا عن حياة افضل-إلى العالم غير المرئي، الميتافيزيقي، بحثا عن حضارة أخرى.. انه يريد أن يلصق بالمسرح أهدافا بعيدة كل البعد عن قدرة الإنسان، ولقد تكون-كما يقول بعض النقاد-في قدرة الآلهة، أو في قدرة الشياطين.

وربما لهذا السبب ذاته تخلى آرتو في مراحل اجتهاده الأخيرة عن احترامه للنص المسرحي بعد أن أصبح من الصعب أن يعثر على نصوص تتجاوب مع اتجاهه، ولقد توصل في هذه المرحلة إلى استبعاد النص حيث يقول: «أفعل بالنص ما يحلو لي، النص على المسرح شيء مسكين، دائما، لذا أؤديه بالصراخ والالتواءات، وهي ذات معنى بالطبع..» [(5)]

واستنادا إلى نظريته هذه كتب آرتو مؤلفه المسرحي الكبير «آل تشنشي» Les Cenci مستفيدا بكتابات شيللي Shelley وستندال Stendhal وأخرجها لفرقة مسرح القسوة، محاولا تجسيد كل أفكاره في عرض مسرحي كبير. والعمل يعرض في قسوة دموية قصة الكونت تشنشي الإيطالي الذي عاش في القرن السادس عشر، ويعرض بوجه خاص حبه الجنسي لابنته بياتريس. لقد اختار أرتو لعرضه صالة موزيكهول فقيرة ولا توحي بأية قرابة للدار المسرحية، ورغم افتقار فرقته إلى المال. والى الإطارات الفنية، والممثلين بوجه خاص (ربما كان أبرز ممثليه آنذاك جان لوي بارو، الذي سنتحدث عنه فيما بعد)، والى التنظيم بوجه عام، رغم كل هذا فقد قدم عرضا يعتبره النقاد من أكثر العروض الباريسية إدهاشا، حيث بذل أقصى جهده في تفجير الطاقة السحرية الكامنة في الفراغ المسرحي، من خلال حركة المجموعات التي تصل مستوى الرقص، مصحوبة بأقصى ما يمكن تصوره من الموسيقى الصاخبة الصادرة بوجه خاص من آلات الإيقاع (الطبول والسنبال بالخصوص)، أما الممثل فقد أوصله آرتو إلى أقصى توتره الصوتي

والعضلي، ولم ينس آرتو أن يفجر في العرض كل الأقنعة التي تستر الحياة المفتعل للمجتمع، ليمنح العرض-كما يقول: «مظهر الفم الذي يلتهم» ولكي يحول المتفرجين كما يقول في مكان آخر: «إلى أناس معذبين يحرقون ويلوحون بأيديهم، وهم على محارقهم» (6)، ولقد هبت باريس بكل الشوق الممكن لمشاهدة العرض، ولكن النتيجة-رغم نجاحه في تحقيق جانب كبير من أفكاره-كانت فشلا ذريعا منذ ليلة الافتتاح، الأمر الذي ضاعف من اهتزازات آرتو النفسية والعصبية، ودفع به إلى مصحة الأمراض العقلية. والأرجح أن تكون هذه الاهتزازات راجعة بالدرجة الأولى لعبقريته، فلم يكن آرتو رجل مسرح فقط، ولكنه كان شاعرا، ورساما، وممثلا، ومحبا للرحلات. ولكنه يبقى في النهاية ذلك الشاعر الملعون، من وجهة نظر الأخلاقيين.

ولقد تجمع حول آرتو عدد غير قليل من فناني المسرح الفرنسي، واعجبوا بما ذهب إليه من فلسفة مسرح القسوة، وان كان كل منهم فد اختار طريقه الخاص، كما سنرى، بعد أن انطفأت شعلة حياة المعلم في 1948 ومن أهم المسرحيين الذين تأثروا بفكرة مسرح القسوة، أو باتجاهات أنطونان آرتو بوجه عام، جان لوي بارو، وجان فيلار في فرنسا. ولكن مسرح العلاج بالسحر النابع من الحركة قد أخذ يشكل في الخمسينات موجة خارج فرنسا، امتدت إلى نهاية الستينات، وتظهر هذه الانعكاسات غير المباشرة في مسرحي بيتر بروك في إنجلترا، وجرسي جروتوفسكي في بولاندا، وجوليان بك وجوديث مالينا في أمريكا.

جان لوي بارو Jean Louis Brrault:

من أبرز رجال المسرح الفرنسي المعاصر، مخرجا وممثلا ومديرا، وهو يشكل فاصلا هاما بين حركة جاك كوبو ومجموعة الكارتل من ناحية، والموجة الجديدة في أوائل الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من ناحية أخرى. بدأ حياته المسرحية تلميذا بأتيلييه شارل ديلان. وتميز منذ البداية بتطلعه إلى الأخذ والعطاء. وقد عاونته موهبته الفنية على الإفادة من كل من تلقى عنهم، وبوجه خاص ديلان وأرتو، وعلى إثراء المسرح الفرنسي في فترتين هامتين من حياته المعاصرة فيما قبل الحرب العالمية الثانية. وفيما بعدها.

وككل الرواد من رجال المسرح أخذ يبحث عن «مسرح آخر» منذ بدا

تجربته الأولى في الإخراج في 1935 بعد أن شارك في عرض (ال تشنشي) لانطونان أرتو. ولقد طلب من شارل ديلان حينئذ إعارته مسرح الاتيلييه في فترة العطلة الصيفية 4- 6 يونيو ليقدم عرضه الأول الذي أعده عن رواية ويليام فولكنز William Faulkner (عندما احتضر) تحت عنوان جديد: «حول أم». ولقد سلك بارو مسلك أرتو فاهتم بصفة أساسية بالتعبير الفيزيقي والتشكيلي، وجاء العرض تركيبة من الصرخات والعبارات حيث كان النص مجرد إشارات للتاريخ الذي تحكيه الحركة، والإشارة، والصورة. لقد استعان برواية فولكنر لكي يتوصل لصورة المسرح الذي يحلم به، الأمر الذي يوحي أيضا بتطبيق جديد لنظريات جوردون كريج، في إطار من مسرح القسوة. وقد كتب أرتو عن هذا العرض، فساهم. بمديحه في تأكيد خطوات بارو: «حب كبير وشاب، إرادة وطموح فتيين. ، انطلاقة حية وتلقائية تتبدى في الحركة الثرية، من خلال إشارات مؤسلبة ومحسوبة تجعلك تحس بسرب من العصافير يصدح بين صفوف لانهائية من الأشجار في غابة اصطفت في عظمة [7]. في هذا المناخ المقدس، ارتجل جان لوي بارو حركة الحصان المتوحش، التي جعلتنا نصاب بالدهشة فنرى فيه حصانا فعليا. إن عرضه يؤكد القدرة الفائقة للجست على توليد الحدث، ويؤكد أيضا الأهمية الطاغية للإشارة والحركة في تقييم الفراغ المسرحي.. إن بارو يؤكد لنا العلاقات الجديدة بين المؤثر الصوتي، والإثارة والصوت الإنساني، ولقد تقول إن هذا هو المسرح الذي يريده جان لوي بارو.. ولكن هذا المسرح ينقصه من ناحية أخرى الدراما العميقة، الصراع الدموي الذي يمزق الأرواح، ذلك الصراع الذي يعتبر الجست مجرد طريق إليه..».

ولا شك أن تحفظات أرتو تعبر بوضوح عن الخلاف بين الشخصيتين، وتؤكد أن بارو لم يكن ناقلا عن أرتو ولكنه استعار منه العناصر الإيجابية التي تتفق مع أفكاره، وهذا هو الطريق العلمي السليم الذي يحقق التواصل والتجديد في أن واحد.

وفي 1937 يؤجر بارو مسرح أنطونان-في عطلة الصيف أيضا-ليقدم عرضا جديدا أعده عن رواية نومانس Numance لسير فانتس Cervantes وهي قصة انتحار جماعي لأهالي نومانس، الذين فضلوا المجاعة، ولذعة الموت، على معاناة الهزيمة، وفي هذا العرض اختلطت التعبيرات الجسدية

عن الألم، بالمناخ الأسطوري البدائي، فكان بارو أكثر قربا من تصور أرتو للمسرح. ثم أعاد بارو الكرة بعد عامين في مسرح الاتيلييه فقدم إعدادا مسرحيا عن هاملت، استعان فيه بعدة نصوص، وحاول أن يقدم في العرض أقصى حدود المعالجة الفسيولوجية، محققا عالما مسرحيا متماسكا من عناصر الجست، والحركة، والكلمة، والإيقاع. كل هذه النجاحات، دفعت به إلى إدارة الكوميدي فرانسيز، بينما كانت شرارات الحرب الثانية تتصاعد.

وكان لا بد أن يتريث بارو حتى تنقشع سحب الطاعون النازي عن باريس، ولكنه عندما يستأنف المسيرة في 1943 يصطدم بكثير من المتغيرات التي تطالبه بكثير من التطور، فيلتقي بكثيرين من الكتاب، ومن أهمهم كلوديل Claudel الذي يقدم له أعمالا ثلاثة من أهمها: «نعال الشيطان Soulier de Satain> ثم يقدم في الكوميدي فرانسيز «فيدرا» لراسين، و «أنطونيو وكليوباتره» لشكسير، ولكنه يحاول على مستوى الشكل تحقيق صورة «المسرح الشامل».

ولكن يبدو أن الزمن يسبقه، وأن موجات التجديد تكتسح التقاليد التي يمثلها، فيفتح مرحلة جديدة في مسرح مارينيي Theatre Marigny حيث يبدأ سلسلة من العروض التقليدية، يقدم فيها اسكيلوس، شكسبير، كوديل، ومن التيارات الجديدة: أرمان سالاكرو، مارسيل أشار، ألبير كامي، ثم يعيد اكتشاف موليير، وكالدورون دى لاباركا، ثم تغريه النجاحات الجماهيرية فيقدم بعض الفودفيلات لفيدو. ولكن أحلام شبابه تعاوده بين آن وآخر، فيقدم «القضية» لكافكا، ثم بعض عروض البانتوميم، قبل أن يقرر القيام برحلات فنية إلى أنحاء العالم، كسفير فوق العادة للمسرح الفرنسي، وللثقافة الفرنسية، بعد أن حقق أعلى المستويات الريادية في المسرح. ويعتبر جان لوي بارو من أهم رجال المسرح المعاصرين، الذين وضعوا لفنان المسرح دستورا متكاملا يوازن بين القديم والحديث.

يقول جان لوي بارو: [8]

«إن انغماس فنان المسرح في نفس العمل لفترة طويلة من عمره يجعله يعطي أحيانا أهمية كبيرة لتفاصيل صغيرة، ويهمل القوانين الأساسية التي تحكم الأداء الصحيح للممثل.. ..».

ثم يتحدث بارو عن خمس قواعد أساسية، على الممثل ألا ينساها:

1- يجب على الممثل أن يجعل نفسه مسموعا ومفهوما:

ولا شك أن هذه القاعدة تعتبر الشرط المبدئي لان يضع الإنسان نفسه في موقف الأداء أمام جمهور، ليس فقط احتراما لمهنته، بل-وأهم من ذلك- احتراما للجمهور وتقديرا للعلاقة التي تربطه به.

غير أن هذه القاعدة تعتبر بديهية إلى حد السذاجة إذا فهمت على المستوى المادي فقط، بمعنى أنه يجب أن يصل صوت الممثل إلى كل فرد من الجمهور أيا كان مكانه في الدار المسرحية، وأن تكون مخارج حروفه سليمة بحيث تلتقط أسماع الجمهور الكلمة دون غموض، ذلك أن الإسماع والإفهام بهذا المعنى ليس فقط قاعدة في فن الممثل ولكنه قاعدة أيضا في الخطابة والإلقاء في المحافل المدنية والدينية والسياسية، وفي أدب الحوار العادي في الحياة.

وآذن فالإسماع والإفهام من الممثل يجب أن يفسر على أنه الفهم العلمي الصحيح من الممثل للشخصية التي يؤديها، وللكلمة التي تريد هذه الشخصية أن تدفع بها إلى الجمهور، والقدرة البدنية والعقلية والعصبية على أن يوصل هذه الكلمة إلى الجمهور دون لبس أو غموض، وإذا كان الإنسان العادي لا يحتاج في حياته اليومية إلى مواهب غير عادية لكي يكون مسموعا ومفهوما، فان الممثل يحتاج إلى الموهبة والدراسة والتدريب لكي يحقق ذلك على خشبة المسرح.

2- يجب على الممثل أن يجيد الملاحظة والمحاكاة:

والإنسان العادي يلاحظ الطبيعة ويحاكيها بفعل الغريزة أو الضرورة، وخاصة في مرحلة الطفولة، ولكن هذه الغريزة يجب أن تتطور بالممارسة والتدريب.

والواقع أن واجب ملاحظة الواقع عند الممثل لا يتوقف عند الحدود العادية أو المظهرية لهذا الواقع، فهو يتجاوز ذلك إلى التأمل، والتشريح، واكتشاف ما في الواقع من منطق وفلسفة يكتنفها كثير من البساطة واليسر، والتلقائية أحيانا، وكثير من التعقيد والغموض والصنعة أحيانا أخرى. إن علاقة الحب أو البغض، أو غير هذا من العلاقات، ليست علاقة نمطية تأخذ نفس الشكل في كل الأحيان، بل إنها علاقات نسبية، تختلف باختلاف

كثير من الظروف الشخصية والموضوعية، ولهذا فإنها تأخذ من الأشكال والأوضاع ما لا نهاية له ولا حصر. ويقرر بارو بأن هناك طريقتين للملاحظة: طريقة شخصية، وطريقة موضوعية. والفرق يبن الطريقتين ينحصر في القدرة على التخيل والإبداع والتفسير: فلو أنني لاحظت وردة ناضرة حمراء على غصنها في حديقة غناء ملاحظة موضوعية، فإنني سأدقق النظر في شكلها وحجمها ولونها، وقد أدرس طريقة التكوين البديعة لأوراقها، وكيف أنها محمولة على كأسها الخضراء، وكيف تحيط بها أوراق الفرع في تكوين رائع، وقد تتجاوز الملاحظة ذلك إلى دراسة العلاقة الحميمة يبن الوردة والفرع والساق والجذر الممتد في الأرض السوداء. فإذا أغمضت عيني أو استدرت أو انصرفت عنها، فإنني سأكون قادرا على تذكر هذه الوردة كما رأيتها بالتفصيل، بحيث أستطيع أن أصفها أو أن ارسمها بدقة كما هي.

أما الملاحظة الشخصية فستتجاوز الحدود المادية لموضوع الملاحظة إلى إسقاط شخصية وعندئذ يمكن أن أسال نفسي، لو أنني هذه الوردة، اقف هكذا معتزا فخورا على هذا الفرع، أتلقى أشعة الشمس الدافئة، وتتراقص حولي طيور السماء.. ولكن هذه النحلة القاسية تقف على أم رأسي وتمد خرطومها إلى عروقي لتمتص الرحيق الذي يمنحني الحياة والنضارة والشباب. بيد أن النحلة لا تفعل ذلك عن أنانية، فهي لن تحتفظ بهذا الرحيق لذاتها بل ستحوله إلى شهد طيب تمنحه للإنسان..

يا للرائحة الذكية التي أنشرها في الجو فتكون متعة للرائح والغادي، فوق متعة النظر، ولكن ها هي ذى يد خبيثة تمتد إلى وقد جذبتها برائحتي الذكية فتقطعني وتحرمني من علاقة الأمومة التي تمنحني الحياة. أيها الإنسان.. ستستمتع بي وبرائحتي لحظات، وخلال هذه اللحظات يكون الموت قد تسرب إلى أوصالي، فماذا أنت صانع بي ؟.. ستقذف بي جثة هامدة في صندوق النفايات.. الموت.. هل هو العدم ؟ أم هو بداية قصة جديدة ؟.. الخ.

ولا شك أن هذا النوع من الملاحظة يساعد الممثل على تطوير استعداده للمحاكات، في اطار بعيد عن التقليد السطحي، وأقرب إلى فن الشعر والملاحظة. والمحاكاة عند الممثل عملية تصاحبه طيلة حياته المهنية لتكسبه وتكسب فنه نوعا من الأصالة والصدق، وكما كان رصيده من ملاحظة

الواقع غنيا ومنوعا، كلما اكتسب أداؤه غنى وصدقا وتأثيرا. وعلى الممثل بطبيعة الحال أن يبدأ بنفسه التي هي أقرب الكائنات إليه، ليس فقط في يقظته بل وفي أحلامه.

3- الأصالة والصدق:

قلنا أن رصيد الممثل من الملاحظة المستمرة للحياة بجانبيها. الطبيعة وما وراء الطبيعة، وقدرته على محاكاة ذلك في إطار من الإبداع، هما السياج الأمين لضمان صدق أدائه، أو ما يسمى بمشابهة الواقع، وإذا كان استانسلافسكي يضع على لسان الممثل سؤاله الخالد: «.. لو أنني..» أمام كل شخصية يؤديها، بل وأمام كل لحظة من لحظات حياة هذه الشخصية، لكي يوصله إلى الصدق والأصالة، فان بارو يضع هذه الأسئلة. من أين وكيف أتيت ؟. والى أين أنا ذاهب ؟.وفي أي حالة أنا؟.

وعلى الممثل أن يطرح على نفسه هذه الأسئلة في كل لحظة من لحظات العرض، حتى وهو خارج الكواليس.

4- القدرة على التواؤم مع المناخ:

أو مع الأجواء الداخلية والخارجية التي تنبع من الشخصية وتحيط بها Environment وعلى الممثل دائما أن يطرح على نفسه هذا السؤال: ماذا فعل هنا ؟..

ولقد تعتبر هذه القاعدة من أعقد ما كشف عنه جان لوي بارو، ذلك أنها تكشف في الواقع عن المعادلة الصعبة التي يصنعها الممثل بين ذاته وبين الشخصية التي يؤديها.. إن السؤال الذي يطرحه على نفسه هنا يفرض أحد اختيارين. الأول ماذا أسمح للآخرين بأن يروا مني ؟.. ولفظ الآخرين «هنا يشمل الشخصيات الأخرى، كما يشمل الجمهور، فالممثل كثيرا ما يدع الشخصية المواجهة ترى وجها، بينما يدع الجمهور يرى وجها آخر-قارن هنا مثلا موقف «ياجو» من عطيل ومن الجمهور، أو موقف «هنري الرابع» ليراندللو-، والاختيار الثاني، ماذا أخفي ؟.. والممثل الذكي يستطيع- من خلال العلاقة التي يبنيها مع الأشياء التي يحملها أو التي تحيط به-أن يجسد بدقة ما يريد للشخصية أن تصرح به، وما يريد لها أن تخفيه.. تخيل فقط المتهم أمام المحقق وقد وضعه أمام الجهاز الإلكتروني.. الذي يكشف الكذب..

5- سيطرة الممثل على أدائه:

أن مرا قبة الممثل لنفسه-داخليا وخارجيا-أثناء أدائه، من أهم القواعد التي يجب أن يلتزمها الممثل، ومن أخطرها أثرا، ليس فقط بغية تحاشي كثير من المخاطر التي يمكن أن تنجم عن فقدان السيطرة، مما قد يعرض غيره من الممثلين أو يعرض الجمهور أو-على الأقل الموجودات على خشبة المسرح أو في الدار المسرحية نفسها، لكثير من المخاطر كالجرح والقتل والحرق والكسر.. الخ.. بل-وهذا هو أخطر موضوع لسيطرة الممثل على أدائه-لخلق التوازن اللازم-في العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها.

وسيطرة الممثل على أدائه ومراقبته له، يتصلان اتصالا مباشرا بقاعدة الصدق في الأداء. ويقتضينا الأمر هنا أن نطرح سؤالا جديدا في هذا الخصوص: هل الصدق المطلوب هو صدق الممثل أو صدق الشخصية ؟ ! ولا شك أن هذا السؤال يطرح بدوره مرة أخرى قضية التآخي بين ذات الممثل وذات الشخصية، وهل هو تآخ اندماجي يصل إلى فناء الواحدة في الأخرى، أم هو مجرد تآخي جوار حسن، يمنح فيه الممثل ذاته غذاء وحياة للشخصية ؟ !.

أن الاندماج والتقمص رأي مرفوض على أرض الواقع والمنطق، وإذن فالممثل والشخصية كائنان حاضران ومتجاوران دائما، لا يغيب أحدهما لحظة من مناخ العرض المسرحي، حتى ولو لم يكن الممثل حاضرا أمام الجمهور على خشبة المسرح، فكثرا ما يكون الممثل في الكواليس، بينما الشخصية موضوع حوار غيرها من الشخصيات الحاضرة على الخشبة، أو حاضرة في ذهن الجمهور فحسب. وتتضح صحة هذا المذهب إذا أخذنا بمذهب بريخت نفي الأداء الملحمي، حيث يحمل الممثل. الشخصية على كفه ليعرض سلوكها على الجمهور، وهو كثيرا ما ينتقد هذا السلوك أو يسخر منه أو يستفز الجمهور ليسلك كما تسلك.

وعلى ذلك فان الممثل يجب أن يكون صادقا في عرض الشخصية، كما أن الشخصية يجب أن تكون صادقة في سلوكها، صدقا لا يدع مجالا للشك في أنها شخصية حيه (قارن هنا تصوير بيراندللو الرائع للعلاقة بين الابنة والممثلة التي تقوم بدورها، في ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وكنتيجة منطقية لهذا التحليل فان صدق الممثل يأخذ اتجاها يختلف في طبيعته عن

صدق الشخصية، فالشخصية مطالبة بالصدق في ممارستها لكل تفصيلة من تفاصيل سلوكها، بينما الممثل مطالب بالصدق في قيادة هذه الشخصية نحو أهدافها، الأمر الذي يصل بالممثل أحيانا إلى أن يطرح على نفسه هذا السؤال: إنني صادق كل الصدق في أدائي، ولكن بالرغم من ذلك-هل الشخصية التي ألعبها صادقة حقا ؟ (9)

بالإضافة إلى هذه القواعد الخمسة، وحرصا من جان لوى بارو ألا ينتهي بفن الممثل إلى تجريده من قضية الشعر والسحر، فانه ينبه إلى ما يقتضيه الإبداع الفني من قدرة الفنان على «التحليق والتحول» من الحقيقة الواقعية إلى الحقيقة الشاعرية ؟ (الفنية) Transposition دون أن يكون في هذا أدنى تأثر على قاعدة الصدق، ونذكر هنا بما سبق أن أوردناه في شأن الملاحظة الشخصية للوردة. وينبه بارو في النهاية الشاعرة أهمية قدرة الممثل على تحقيق لحظة الارتخاء بما يؤكد قدرته على الإبداع وعلى السيطرة والمراقبة. والارتخاء المطلوب ارتخاء عضلي ونفس ومعنوي وهو أقرب ما يكون لما يمارسه لاعب اليوجا-وتستطيع أن تجد في كتابات استانسلافسكي، وبوجه خاص في كتابه «أعداد الممثل» كثيرا من التمرينات التي توصل الشاعرة تحقيق الارتخاء. وأهم الوصايا التي يقدمها استانسلافسكي في هذا السبيل: أن ينفض الممثل أحذيته مما علق بها من الأوساخ، قبل أن يدخل الشاعرة المسرح، ومعنى هذا أن يتجرد الممثل عند دخوله الشاعرة خشبة المسرح من كل ما يشغله عن الإبداع وعن التفرغ لأداء شخصيته.

الشعور Emotion:

ثم يتحدث جان لوي بارو عن الشعور عند الممثل، وهو حديث شبيه بالحديث عن الصدق. هل تحيا الشخصية بشعور الممثل الحقيقي ؟.. والإجابة على السؤال تقتضينا أن نعود الشاعرة فلسفة العلاقة بين الممثل والشخصية، فنقرر أنها علاقة جوار يقود خلالها الممثل الشخصية أثناء سلوكها بوعي وسيطرة كاملين. ومعنى هذا أن الممثل لا يلجأ في لحظة من اللحظات الشاعرة شعوره الحقيقي-لان الشعور حقيقة وقتية تزول بزوال المؤثر وتصبح ذكرى-وان كان الممثل يستعين برصيد ملاحظاته ومن بينها رصيد الذاكرة الشعورية.. ويقول باروني هذا المجال. «أستطيع أن أقول

بكل اقتناع أن الشعور ظاهرة خادعة، ويجب ألا تناقش في المسرح، حيث يتحرك الممثلون والمتخرجون حول الأحداث، ويهتمون فقط بهذه الأحداث Aciion. ليس من المهم في شيء أن يصرخ الممثل أو لا يصرخ، أن الشيء الجوهري هو أن يجعل الجمهور يصرخ. وفي التراجيديا، حيث يحتاج الأداء من الممثل الشاعرة جهد بدني كبير، فان قدرا كبيرا من الشعور قد يؤدي الشاعرة كثير من الإصرار، وكلما كان ممثل التراجيديا يجسد الشعور في الإيقاع، كما كان التجاؤه الشاعرة جهازه العصبي أقل، وهذا يمكنه من المحافظة لأطول وقت ممكن على توازنه البدني وعلى طاقاته الحية، ليواجه أشد لحظات العرض المسرحي دقة»..

ومعنى هذا أن بارو يسلم بأن الممثل يجب ألا يلجا الشاعرة شعوره الحقيقي، أو الشاعرة جهازه العصبي، في تجسيد عواطف الشخصية ومسارها النفسي الفردي والاجتماعي، ويجب عليه أن يتمكن من التقنيات التي تحل محل الشعور الحقيقي.. أن الممثل يبكي حقا في لحظة من لحظات الأداء، ولكنه بكاء تقني قد يستعين في استحضاره بالذاكرة الشعورية على الأكثر.

جان لهي فيلار Jean Vilar:

جان فيلار أيضا من تلاميذ شارل ديلان، فقد درس في الاتيلييه في سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى، وتهيأ لمستقبله كأحد رجال المسرح الفرنسي المعاصر، في المناخ الثقافي الذي كان يتفاعل في خصوبة خلف كواليس مسرح الاتيلييه.

وقد لعب فيلاردروا أساسيا-في التخطيط والتنفيذ-بالنسبة للمسرح الفرنسي، سواء فيما بين الحربين أو في فترة احتلال النازي لباريس، أو فيما بعد الحرب العالمية الثانية وتحرير فرنسا.

وإذا كان فيلار قد تتلمذ على شارل ديلان، فانه خطط لنفسه منهجا ذاتيا حاول أن يضمنه أفضل ما في أرتو وكوبو ومخرجي الكارتل، وعلى ذلك فإننا سنلاحظ تأثره بهذه التيارات الثلاثة، فيما يتصل بأسلوبه في صياغة العرض المسرحي: ممثلا ومخرجا، ومساهما في التأليف أو الإعداد الأدبي [10]. ولكن فيلار يتميز في التاريخ المعاصر للمسرح الفرنسي

باهتماماته التنظيرية والتطبيقية في شأن ربط المسرح بالجماهير العريضة، و قد أفاد في هذا الطريق من كافة التجارب السابقة والتي أشرنا إليها في حينها في المسرح الألماني والمسرح الروسي، والمسرحين الإنجليزي والفرنسي.

ولقد بدأت شخصيته المسرحية تتشكل منذ الأعمال الأولى: «العاصفة» لاسترندبرج في مسرح الجيب Theatre de Poche في باريس خلال الاحتلال النازي، ثم «رقصة الموت» لنفس الكاتب بعد التحرير. في هذه المرحلة بدأ النقد ينظر إليه كوريث لبتوييف في اختياره للأعمال التي تتميز بالمناخ الميتافيزيقي، الرمزي، وبالشعر والسحر، ولكننا نراه بعد ذلك يتدرب على شيء جديد في التعبير المسرحي، في مسرح صغير في مونبارناس، شيء ينتمي إلى «الأحلام»، لقد كان يجري التجارب مع بعض زملائه على التعبير بالحركة عن «فارس يجمع أشعة القمر ويلحقها بفرسه ليتخذ منها أسهما..» هنا نحس تأثيرات أرتو، كما نحس أيضا انعكاسات مسرح الشرق الأقصى في شكل البحث عن أسلوب مجرد يوصل التعبير بالكتلة الحية لجسم الممثل إلى طاقاته القصوى. وها نحن نرى في بعض كتاباته في سنة 1946 إلى أي حد تأثر هو وجيله بتعاليم أرتو: «إذا لم يكن من السهل تجريب كل الأفكار التي قدمها لنا أرتو في كتابه (المسرح وقرينه)، فانه يبقى لنا على الأقل ذلك التوازي الذي يكتشفه بين التناقضات التي يبعثها «الطاعون» بين المجتمع والفرد، وبين التناقضات-أو التأثيرات-التي يجب أن يبعثها المسرح، إن هذا التوازي يكشف لنا عن المبرر المنطقي لوجود العرض المسرحي: سحر الجماهير، نفس المبرر دائما عند أرتو وأسكيلوس وشكسبير، وسترندبرج، وبوخنر، وكلايست.. والمخرج هو الفنان الوحيد الذي يبتكر لذلك الحلول المسرحية التي قد تبدو مستحيلة..»[١١].

ولكنه قبل ذلك، في 1945 يضع الخطوط العريضة لمنهجه في صياغة العرض المسرحي، وسنرى من خلال هذه الخطوط كم أنه متأثر بالجوهري من تعاليم كوبو: « .. يجب أن نعيد مصمم الديكور إلى مرتبته الحقيقية: إن وظيفته الحقيقية هي إبداع المنطلق الوحيد للديكور ص إذا كان الديكور لازما.. . كما يجب أن نترك لصالات الموزيكهول. (الاستعراضات الموسيقية الراقصة) وللسيرك، الأشكال المبالغة في استعمال البروجكتورات والإضاءة الملونة، ومصابيح الزئبق.. وان نمطي للموسيقى فقط دور الافتتاحية والربط

بين اللوحات المختلفة في العرض المسرحي.. وبوجه عام يجب أن نستبعد كل وسائل التعبير الغريبة على القوانين الأساسية للمسرح، وأن نكثف الصورة المسرحية في التعبير الصادر عن جسم وروح الممثل..»[12].

ونجد تطبيقا لهذه الخطوط العريضة بعد ذلك في إخراجه للمسرحية الشعرية: «جريمة في الكاتدرائية» للشاعر الإنجليزي ت. س. اليوت T.S.Eliot في مسرح الفييه كولومبييه 1945 حيث يقتصر لعب الممثل على مجرد إشارات ناعمة شاعرية، وتكثيف جهده في الأداء الصوتي للنص، دون الاهتمام بالتعبير عن عواطف الشخصية، وبالتعاون مع المصور جشيا Gischia يوصل الديكور والأزياء إلى مجرد أسطح مصورة، تبعد بأحجامها وألوانها كل البعد عن الحقيقة التاريخية.

وبعد إخراج عدة أعمال لاداموف Adamov واندريه جيد، هجر فيلار نهائيا الابنية المسرحية على الطريقة الإيطالية. لقد أحس بالحاجة إلى معمار مسرحي مختلف تكون له القدرة على تحقيق التواصل الكامل بين الجماهير والعرض المسرحي، وربما منحه مهرجان أفينيون Festival D'Avignon الفرصة الأولى لهذا المعمار الجديد. غير أن فناء قصر البابوات- الذي يقام فيه المهرجان-وهو مبنى يعود إلى القرون الوسطى، يفرض حدودا ضيقة نابعة من المعمار نفسه، وهو أشبه ما يكون بصندوق ضخم من الحجر، مفتوح على السماء، ومع ذلك فلقد يكون هذا. المعمار قد حرر فيلار نهائيا من الديكور والأستار وكافة التجهيزات التي يرى أنها إضافية، وأن يكون قد أتاح له وضع الممثل أمام الحقيقة الخطيرة التي تحمله المسئولية الكاملة للعرض. وكان نجاحه الكبير الأول في إطار هذا المهرجان يتمثل في العرض العظيم الذي قدمه لمسرحية شكسبير «ريتشارد الثاني».

لقد استطاع فيلار أن يتخلص-في إطار هذا المسار المجرد-من كثير من الصعوبات التي تواجه المخرج في مسرح شكسبير: تعدد الأماكن، الطاقة الشاعرية للنص، انعدام التوازن بين الشخصيات المسرحية، ولقد أجمع النقد على أن تقديم شكسبير في هذا الإطار المعمار، في فاصل واحد ودون استراحة، وبالتتابع المستمر للمشاهد في الفراغ المجرد، بصرف النظر عن تغيير الأماكن-مع الاكتفاء بالإشارة إليها في كلمات النص نفسه على لسان الشخصيات-قد أعاد إلى مسرح شكسبير إيقاعه الصحيح في الزمان

وفي المكان.

وعندما عين جان فيلار مديرا للمسرح الشعبي الفرنسي بباريس في 1951 Theatre National Populaire واتخذ له مقرا قصر شايو Chaillot، كان هذا يشكل ترحيبا من الدولة بالاتجاهات الجديدة لفيلار نحو مسرح جماهيري يتخفف من أثقال المعوقات الإضافية، ويخلق تيارا من العلاقة الفكرية والفنية مع الطبقات العريضة التي لا تحس علاقة حميمة مع المسرح الأكاديمي (الكوميدي فرانسيز) ولا مع المسارح البرجوازية الخاصة والمعانة من قبل الدولة، وكانت بداية الانطلاقة الكبيرة لفيلار. وقد استطاع فيلار أن يحقق حلمه الكبير في تكوين أسرة كبيرة في المسرح الشعبي تنظم الفنانين والجماهير العريضة التي تتكون بصفة أساسية من الشباب-والطلاب بوجه خاص-والموظفين والعمال. ولكي يتم تحقيق هذا الحلم كان لا بد من شق قنوات اتصال بين المسرح وكافة المؤسسات التعليمية والإنتاجية، ومن تخفيض أثمان التذاكر إلى الحد الأدنى المناسب لهذه الطبقة، ثم-ولعل هذا هو الأهم-كان لا بد من عقد لقاءات دورية موسعة، تنطلق فيها المناقشات، ويؤكد الحوار تلك العلاقة العضوية بين الجماهير والمسرح، بل إن الأمر قد تخطى هذه الحدود إلى تجمعات موسعة حول «عشاء نهاية الأسبوع»، حيث يقدم العشاء بعد ثلاث عروض، وبعد ذلك يتاح للجميع الاستمتاع بالموسيقى، والرقص الجماعي الذي يشارك فيه فنانو المسرح.

وقصر شايو مجمع مسرحي يشتمل على عدة قاعات مسرحية، من بينها القاعة الكبرى، بالإضافة إلى قاعات للمكتبة، وللموسيقى، فضلا عن المطاعم والمقاهي الكافية الآلاف الرواد.

ولقد استطاع جان فيلار خلال حوالي عشرين عاما قاد فيها المسرح الشعبي عبر انتصارات كثيرة أن يحقق التوحد العضوي والفكري بين المسرح والجماهير، وعاون على تحقيق موجة عارمة من أهم موجات المد المسرحي خلال القرن العشرين، مما شجع الدولة وأجهزة الثقافة في فرنسا على تعميم التجربة في الأقاليم بإنشاء دور الثقافة Maisons de Culture ولم يكن يلتزم نوعية معينة من المسرح، بل تضمن تخطيطه تقديم كل الألوان المسرحية، من كل العصور، ومن كل المناهج والمذاهب لجماهيره: من «انتيجون» سو فوكليس، إلى «ماكبث» شكسبير، إلى «دون جوان» موليير،

إلي إلى أهم مسرحيات بريخت الملحمية، وبوجه خاص «الأم شجاعة» و «السيدة الطيبة» من «شتشوان» و «صعود وهبوط أرتورووي». بل انه قدم أيضا بعض الأعمال الموسيقية (الأوبريت) ولقد حافظ دائما على المبادئ الأساسية التي أقام عليها مسرحه: الديكور حيث لا يمكن الاستغناء عنه، وبالحد الأدنى اللازم، الإضاءة لتحديد مساحات الأداء، ولتنوير الممثلين- الأساس الوحيد للعرض (العرض المسرحي = النص + الممثل المفسر)، هكذا يقول فيلار.

تيارات ما بعد الحرب في إنجلترا

قبل أن نتحدث عن بيتر بروك Peter Brook كأحدث تيار في إنجلترا، وكأحد المخرجين المتأثرين بأرتو كما أسبقنا، يجدر بنا أن نلقي نظرة سريعة على الحركة المعاصرة للمسرح هناك. لقد تحدثنا في الأبواب السابقة عن «جوردون كريج» كأحد رواد التنظير للمسرح في أعقاب انتصار تيار الطبيعية والواقعية، وربما كان كريج بالفعل أكبر اسم في التاريخ المعاصر للمسرح الإنجليزي، كرائد من رواد معارضة الطبيعية، وكداعية من دعاة العودة بالمسرح إلى أصوله، حيث السحر والشعر، ولكن الألوان التي أنجبت شكسبير كاتبا ومخرجا ومؤسسا لحركة مسرحية خالدة، قد واكبت تطورات المسرح في عصرنا، وساهمت بالكثيرين من مبدعي الكلمة [13] والعرض في حركة المسرح العالمي، رغم ما يتسم به مسرحها من التزام التقاليد-أو المحافظة عليها. على أن «المخرج» لم يبرز في المسرح الإنجليزي كما برز في غيره من المسارح، كما حدث في ألمانيا وفرنسا وروسيا مثلا، فقد احتفظ المسرح الإنجليزي بسيطرة «الممثل المخرج Actor-Director> و «الممثل المنتج -Actor Producer> وقليلون جدا هم الذين استطاعوا أن يحصلوا بكفاح مرير على المركز الممتاز للمخرج بالمعنى المعاصر، بل أن «الإخراج» في مسارح الألوان كان وما يزال يعنى بدرجة كبيرة «إخراج شكسبير». فتيار الممثلين المخرجين يتواصل إذن من هنري ارفينج 1905- 1838(Henry Irving) وحتى المعاصرين جون جليجويد John Gielgud،، ولورانس أوليفييا 14 (Laurence Olivier) اللذين أثريا إنتاج مسرح الاولدفيك Old Vic بالروح الفنية والاجتماعية.

أما تيار المخرجين فينتظم هارلي جرانفيل باركر Harley Granville-Barker

وتايرون جيتري Tyrone Guthrie وجون ليتلوود Joan Little Wood صاحبة التجارب الرائدة في ورشة المسرح Theatre Workshop، وأخيرا بيتر بروك و فرانكو زيفيريلليFranco Zefferilli المخرج الإيطالي الذي ساهم في تحديث شكسبير. وسنتحدث عن المخرجين في شيء من التوسع.

هارلي جرانفيل باركر 1877 - 1946:

يعتبر باركر من أوائل المخرجين المجددين الذين ساهموا في وصول فن الإخراج الحديث إلى المسرح الإنجليزي. وهو ينتمي إلى تلك المدرسة التي تعتبر المسرح الكلمة، أو ما نستطيع أن نسميه مسرح النص، والى مدرسة الواقعيين من ناحية الأسلوب: يقول عن نفسه أنه. تعلم الكثير عن فن الممثل من استانسلافسكي أستاذ الواقعية، غير انه لم يلتزم طبيعية أنطوان أو الواقعية النفسية المعقدة عند استان، فقد كان يعتقد أن العرض المسرحي المنضبط هو نتاج الجهد الجماعي لمجموعة الفنانين، تحت قيادة المخرج الذي يضبط في النهاية معايير الوحدة الفنية والفكرية والمنهجية للعرض.

وقد تمرس بإخراج نوعيات عديدة من الصياغات المسرحية: من يوربيدز الإيطالي برنارد شو وجالزورئي، مهتما بصفة خاصة بشكسبير، وتعتبر مقدماته لمسرح شكسبير تكثيفا لوجهة نظر معاصرة في تناول هذا الكاتب الكبير. وله دراسات نظرية كثيرة في إذن، وفي فن الممثل من أهمها كتابة «المسرح المثال 1922 (The Exemplary Theatre)» ويعرض فيه نظريته المستفادة من دراساته وخبرته، وفي هذا الكتاب يكشف عن حقيقة هامة في صياغة العرض المسرحي، نستطيع أن نطلق عليها: التنوع داخل إطار الوحدة [15] Divenity into Unity وهو يقصد تنوع التجارب الإنسانية التي تمثلها مجموعة المشاركين في العمل المسرحي، ابتداء من المؤلف داخل إطار فرضي من الوحدة الفنية يكشف عنها النص.

وتحت هذا العنوان، يدعو باركر الإيطالي نوع من التواؤم بين فناني العرض المسرحي من ناحية، والفنان الكاتب من ناحية أخرى. وهو يوضح في هذا السبيل أن العمل التسجيلي الذي يقوم به المؤلف حين يسطر كلماته على الورق، ليس إلا العملية الواعية، التي يسجل بها المؤلف عملية أخرى-سابقة عليها غير واعية، تمت في عقل المؤلف، وبموجبها اتضحت

أمامه القصة، والأحداث، والشخصيات، وهي عملية إبداعية تعبر في النهاية عن تجربته الذاتية في المجتمع. ويضيف باركر: أن المؤلف لا يستطيع أن يفصل بين ما هو نتاج العقل الواعي، وما هو نتاج العقل الباطن، في هذه التجربة.

وبصدد فناني العرض يطرح باركر هنا هذا السؤال: هل من الممكن أن يمر الممثل بنفس تجربة المؤلف، بمرحلتيها ؟..

إذا استطاع الممثل أن يجتاز التجربة بمرحلتيها، الواعية وغير الواعية، فانه سيحقق كل النجاح في تجسيد تصور المؤلف، مضيفا لتجربته ما يثريها.

والواقع أن عمل كل من المخرج والممثلين-وكذلك الفنانين المشاركين في صياغة العرض المسرحي، إذا لم يسر في هذا الاتجاه،. فان النتيجة ستكون ترجمة مادية وسطحية وساذجة للعمل، وبعيدة كل البعد عن الصدق الفني والإنساني، وهو المعيار المعتمد في مادة الفن، غير أن تجربة فناني العرض ستكون مقلوبة بالطبع، بالنسبة لتجربة المؤلف، فإذا كانت تجربة المؤلف تبدأ باللاوعي، وتنتهي بالوعي، حيث يسجل نصه على الورق، فان تجربة فنان العرض تبدأ بالوعي بالصورة المادية لنص المؤلف، ثم ترتد إلى اللاوعي لتبحث عن الصدق في «مخزن التجارب الإنسانية للفنان» كما يقول استانسلافسكي.

وعن وعي دقيق بمتطلبات عملية الإبداع، ينصح باركر بعدم التعجل بحفظ الكلمات، حتى لا ينتهي الممثل إلى أداء الكلمة، بل إلى معايشة المعادل الموضوعي لهذه الكلمة-هذا المعادل الموضوعي لن يكون بحال من الأحوال نفس المعادل الذي استقر في لاوعي المؤلف قبل أن يسجل كلمته، سواء كان المؤلف معاصرا أو غير معاصر، لان الفنان التعبيري سيتوصل إلى معادل ذاتي نابع من تجربته ومعاناته الذاتيتين، داخل مجتمع قد يختلف كل الاختلاف عن المجتمع الذي يصوره المؤلف، على أنه أيا ما كانت الاختلافات بين التجربتين الإنسانيتين فان القوانين الأساسية التي تحكمهما واحدة دائما، وهذا ما يؤدي في النهاية إلى التنوع، مع المحافظة دائما على الوحدة الفنية، التي تتمثل حينئذ في وحدة الانفعال، والإيقاع واللون.. الخ. ولعله أن يكون من المناسب أن نضرب مثلا تطبيقيا لما يذهب إليه باركر-،

حتى لا نبقى في حدود التنظير: فرقة مسرحية معاصرة تقرر الآن (1979) تقديم مسرحية «الفرس» لاسكيلوس، المسرحية كتبت في القرن الخامس قبل الميلاد، لتصور هزيمة الفرس بقيادة الملك الفارسي اكسركسيس، في موقعة ماراثون أمام الجيوش اليونانية. سيدرس المخرج والممثلون والتشكيليون النص المادي دراسة علمية دقيقة، تجعلهم يلمسون الصورة التاريخية تفصيلا، من خلال الصياغة الشاعرية للكاتب-وقد يرجعون إلى التاريخ أحيانا لمزيد من التفاصيل-وسيتوصلون بالتأكيد إلى القصد الدرامي والإنساني للمؤلف، والذي من أجله اتخذ أبطال مسرحيته من الفرس المهزومين، لا من اليونان المنتصرين: أن يفيق الفرس، حاكمين ومحكومين، إلى السبب الحقيقي في هزيمتهم التي قوضت إحدى الحضارات القديمة: طغيان الملك اكسركسيس وغروره بقوته وجبروته من ناحية، دون أن يقدر قوة عدوه الحقيقية، واستبداده وحاشيته بأقدار شعبه من ناحية أخرى، بينما في معسكر العدو تسود الديمقراطية والعدالة.

ليس من الممكن أن نتصور مجموعة المسرحيين المعاصرين تتجه إلى عرض اللوحة التاريخية بشكلها المادي وإلا أصبحوا آلات صماء لا تنبض في عروقها دماؤها المعاصرة، ولا تضطرب عقولهم بالأحداث التي تسيطر على حقبتهم التاريخية: أحداث إيران وأحداث الشرق الأوسط.. الفنان المسرحي المعاصر إذن سيؤدي العمل الفني الشاعري الذي كتبه اسكيلوس منذ خمسة وعشرين قرنا من الزمان، ولكنه سيترجمه في داخله إلى كائن فني شاعري معاصر، ينبض بكثير من العلوم الحديثة التي تلقاها، ومن الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عاشها، وهذا في الواقع هو جوهر التفسير [16].

تايرون جيتري (1900):

يعتبر بعد باركر، ثاني المخرجين الذين ساهموا في تنشيط وتنويع إنتاج شكسبير، ليس فقط في المسارح الإنجليزية. الاولد فيك ومسرح شكسبير في سترافورد ابن آفون Stradford Upon Avon بل وفي بلاد أخرى من أوروبا.

ويعتبر جيترى من أهم المنظرين لعمل المخرج، وان كان-كباركر-يعمل على أرض تقليدية، تنتمي دائما إلى قنوات الواقعية الجديدة، وله في

تنظير عمل المخرج لمسات دقيقة، وكثير من التفاسير والاكتشافات، كتبها بعد أن أمضى في الإخراج للمسرح ثلاثين عاما خرج خلالها كثيرا من أمهات الروائع الكلاسيكية والحديثة، وبوجه خاص شكسبير. ولقد توقفنا في الأبواب السابقة عند وجهات نظر بعض الرواد وبخاصة جاك كوبو، في فن الإخراج، ونود أن نضيف إليها بعض وجهات نظر جيتري، لأنها في اعتقادنا تضيف الكثير، وتوضح الكثير [17].

- أن من أهم وظائف المخرج أنه يقوم بتجميع جهود مختلفة ومتنوعة، وعناصر متناقضة، ليصهرها في وحدة كاملة، وهي وحدة لا يمكن إدراكها بشكل كامل في عالم الفن.

ويمكن تحليل عمل المخرج على الوجه التالي: علاقته بالنص. ثم علاقته بالممثلين والطاقم الفني (بمعنى آخر علاقته بالمادة الخام، وبالمتعاونين في تجهيز العرض).

وأول مهام المخرج مع النص، سواء كان لكاتب معاصر أو كان نصا كلاسيكيا أو مسرحية قديمة، هي أن يقرر أولا وقبل شيء عن أي شيء هو (ما هو موضوعه ؟ ما هو مضمونه ؟؟ ماذا أراد به الكاتب ؟؟). ولكي نتحدث هنا بوضوح، فان عليه بحكم هذه المهمة أن يحدد موضوع «هاملت» مثلا.. ونحن نعلم أن كتابا ونقادا كثيرين في أنحاء العالم كتبوا دراسات عن «هاملت»، ومع ذلك فمن العسير أن نعرف عن أي شيء تتحدث المسرحية بالضبط.. إن الكاتب مثلا-هو آخر من يستطيع، لو كان حيا-أن يقول لك بوضوح عن أي شيء تتحدث مسرحيته. وفي رأيي أنه كلما كانت المسرحية عملا فنيا هاما، كلما كان كاتبها عاجزا عن تصريف ما كتب: إن العمل الفني الكبير، يستقر معظمه-تسعون بالمائة منه-تحت قشرة العقل الواعي.. ومع كل ذلك فان على المخرج أن يذكر ويقرر الشيء الذي تتحدث عنه المسرحية [18]. فإذا لم يفكر، ولم يتخذ هذا القرار في وقت مبكر فانه سيقع في سلسلة من الأخطاء، أهمها الخطأ في توزيع الشخصيات على الممثلين.. وفي هذا الخصوص فان النظرية العلمية تقول إن الطريق الفني المثالي لتوزيع أدوار مسرحية ما، هي أن يقرر المخرج، أي الممثلين-المتاحين له-أصلح لدور البطولة أو الدور الرئيسي في المسرحية: من من الممثلين أقدر على فهمه وأدائه ؟ وليست القضية بالطبع قضية البحث عن أقرب

الممثلين شبها بالشخصية (من الخارج أو من الداخل) لأن آخر شيء يجيده الممثل، هو أن يجسد شخصية شبيهة به نص تصرفاته في حياته الشخصية، فكثيرون من الممثلين يحبون أن يختفوا تحت قناع ثقيل من الشعر والماكياج.. إن الطريق السليم هو أن يدرس المخرج: من من بين الممثلين يستطيع أن يقدم أفضل تفسير للشخصية ؟ ! والأفضل لصاحب الدور الرئيسي أن يعاصر كل خطوات العمل منذ البداية، وأن يخلق جوا إنسانيا للتفاهم مع كافة أعضاء الفرقة العاملة، يتيح تبادل الأفكار، وتوحيد لغة التفاهم.. سعيا إلى التوصل إلى عرض مسرحي أشبه ما يكون بالسيمفونية الموسيقية.
(19)

- ضبط الصورة الصوتية للعرض هو عمل موسيقي بالضرورة، لأن الأداء الصوتي للممثل يجري على أساس من قواعد الموسيقى، سواء بالنسبة للطبقات، أو الأحجام، أو الألوان، أو الإيقاع، أو الرتم. وكذلك فان ضبط الصورة الحركية للعرض هو عمل أشبه ما يكون بالباليه.

- وثم نأتي إلى مهمة المخرج بصدد تحديد التفسير وتوضيحه في الصورة العامة للعرض، وهي مهمة تتصل بالتنظيم والتنسيق يبن كل المواهب المشاركة في العرض. التمثيل، الإضاءة، الديكور، الأزياء.. الخ.

- والحركة في المسرح تطرح قضية هامة، فهي غير مرتبطة بالأحداث (بالمعنى المادي)، إن الحركة في المسرح مرتبطة بالتعبير: في كل المسرحيات تقريبا، نادرا ما توجد أحداث بالمعنى المادي، ولذلك فان الحركة في المسرح متصلة كلها تقريبا بالتعبير عن الأفكار، لا بالأحداث، وإذا كان هناك حدث ما، فانه مختصر جدا، وقصير من حيث مدة المعايشة، وعلى ذلك فان الحركة المسرحية هي نوع من الكوريوجرافي 20 (Choreography) والكوريوجرافي تعتني بوجه خاص بالأسباب العاطفية التي تحرك الشخصيات، بما يدخل في ذلك من تسليط الضوء على شخصية دون أخرى في لحظات معينة.

من القضايا المهمة التي تواجه المخرج. قضية التعبير التقني عن كل هذه الإبداعات الفنية الصادرة عن الفنانين.. إن الإلهام الفني (أو الوحي الفني) يجب إن يسنده التكنيك: وأن يعبر عنه. والتكنيك ينضج ويتطور ويتجدد مع السن والتجربة.. ولكنه قد يتوقف أو ينضب، أو يتخلف، إذا لم

يكن الفنان المسرحي، مخرجا كان أو ممثلا أو تشكيليا، يواصل البحث والدراسة، والتأمل، والاكتشاف، والتطور مع انطلاقات التقدم العلمي، حتى لا يتوقف عن اللحاق بالأجيال الشابة من تلاميذه.

ومن الخطورة بمكان كبير أن نضع المخرج الشاب الموهوب في مواجهة فنانين أقدم منه وأكثر شهرة، إلا إذا كان متمكنا من التاكتيك (وسيلة التفاهم) الذي يستطيع أن يخاطب به كبار الفنانين، وإلا فانه من اليسير جدا أن يلقوا بنسخ المسرحية وينطلقوا إلى سيارتهم الفخمة (الرولزرايس) ويتركوا العمل.[21]

- وعلاقة الممثل بجمهوره هي علاقة الصياد الذي يعرف متى يشد خيطه ومتى يرخيه، والمخرج يجب أن يعرف كيف يكون في التدريبات بديلا لهذا الجمهور. ولعل هذا هو السبب في أنني أشبه المخرج دائما بقائد الأوركسترا الممتاز، الذي يعرف كيف يستعمل عصاه.

إن تايرون جيتري قد أعطى دون شك في هذه المحاضرة تقويما علميا دقيقا ومتوازنا لوظيفة المخرج المعاصر سواء في علاقته بالمؤلف، أو بمجموعات الفنانين المتعاونين معه في إعداد العرض، أو بالجمهور، ولا شك أنه يمثل بالنسبة لاستانسلافسكي ، وبالنسبة لكوبو أيضا، مرحلة متقدمة.

«**بيتر بروك**» :Peter Brook

بعد أن قام بإخراج عدة أعمال هامة، من بينها تيتوس اندرونيكوس Titus Andronicus لشكسبير، انضم بيتر بروك لفرقة شكسبير الملكية Royal Shakespeare Company ليكون مع مجموعة من شباب المسرح معملا تجريبيا يبحثون فيه المشاكل التي تواجه الممثل المعاصر.

غير أن بيتر بروك. قابل صعوبتين رئيسيتين في غمار التجريب، ويقول مساعده، شارل ماروفيتز Charles MarowitZ بهذا الخصوص:

- إن بيتر بروك من ناحية يستطيع أن يشرح نفسه أفضل مع ممثلين تم تكوينهم بالفعل.

- ومن ناحية أخرى فان عديدا من الشباب لم يكونوا موهوبين ولا معدين لبذل مجهودات البحث العلمي، فضلا عن عدم استعدادهم الروحي

للانصهار في الجماعة. لقد كان هدفهم في الغالب مجرد المرور إلى فرقة شكسبير الملكية.

غير أن طريقة القبول في هذا المعمل التجريبي تشكل دستورا جديدا في اختبارات القدرات: يطلب إلى كل متقدم إن يعرض مشهدا تمثيليا أو أن يلقي نصا-والى هنا فالأمر عادي-والشيء غير العادي أن بروك ومارو فتز كانا يتبعان طريقة الاستماع الجماعي. فهما يستقبلان الممتحنين في مجموعات كل منها من عشرة شبان: يلعب كل منهم مشهدا على طريقته من دقيقتين، ثم يقدم لحظة من شخصية أخرى أو من موقف آخر يطلب منه. ثم تبدأ لحظة ارتجال جماعية نستطيع أن نسميها «متتابعة ارتجالية» حيث يدخل العشرة إلى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا، ويكمل كل منهم اللحظة التي بدأها سابقه، وهكذا.. . ولقد بدأ المعمل باثنى عشر شابا ثم قبولهم، وبدأوا تمرينات شاقة لمدة ثلاث شهور. ولما كان معظمهم قد تم تكوينهم على طريقة استانسلافسكي، مهذبة في الإطار الإنجليزي، ومطعمة بالمدارس الإنجليزية، فقد أراد بيتر بروك أن ينتزعهم من منهج الأداء النفسي الطبيعي، وأن يجعلهم يبحثون عن لغة من الأصوات والإشارات والحركات استوحاها من منهج أنتونان أرتو Antonin Artaud.

لقد ابتدع بيتر بروك خلال هذا البحث العلمي: الكلمة الصرخة، والكلمة الصدمة، واستطاع أن يتوصل إلى اعتبار الكلمة جزءا من الحركة، بحيث نستطيع أن نقول. هذه الحركة تعني المكر والخديعة أو تعني السخرية أو تعني الثورة.. الخ (قارن هذه النتائج بلغة الرقص الكلاسيكي)، كما نجح بروك أيضا في اكتشاف أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة (عودة إلى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان..) وكان يطلب إلى الشباب أن يرووا قصة بالأصوات والحركات فقط، دون الاستعانة بألفاظ اللغة، كقصة فيلم أمريكي من أفلام الوسترن Western مثلا: الرحيل، الخيام وهجعة الليل، الرياح.. ضجيج عجلات قادمة، أصوات جياد.. هجمة الهنود الحمر. المعركة.. الخ..

ولقد لاحظ بيتر بروك بعد تدريب الشهور الثلاثة، أن بعض الممثلين قد كونوا لأنفسهم ذخيرة من الأصوات والحركات الكليشيه Cliche ولقد تنبه ماروفتز عندئذ للخطر الجديد. خطر الخروج من التجربة المعملية بقاموس

مقنن للأصوات والحركات. يذكرنا بشكل ما بما وصل إليه المسرح الأوروبي-والإيطالي بوجه خاص-في نهاية مطاف الرومانتيكية. حيث احتاج الأمر إلى البحث عن ثورة جديدة في فن الممثل، وجاءت الثورة في تيار الطبيعية. ولقد انتهت فترة التدريب المعملي الأولى إلى نتائج هامة تشكل جانبا من. قواعد المهنة:

1- أيا ما كانت طريقة تكوين الممثل. فان شخصية الممثل هي العنصر المقرر والمحدد لموهبته، فنحن لا نستطيع أن نجبر موهبة محدودة على الانطلاق، وغاية قدرتنا في هذه الحالة أن نضفي عليها بعض اللمعان وأن نضعها في إطار من الروتين.

2- إن الحصيلة من الممثلين الذين أفادوا من التدريب. حصيلة ضئيلة بالنسبة لعدد المجموعة المقبولة بالمعمل. ولكي يكسر بروك ومارو فتز روتين العادة.

لكي يخففا من خطورة تحول الممثل العنصر قالب ثابت، (كليشيه) فقد لجأ العنصر طريقتي التمرين الجماعي Exercise de Group والقص واللصق: Collage.

التمرين الجماعي:

قد أشرنا في بداية الحديث عن منهج بيتر بروك عن الامتحان الجماعي، ولعل هذا المدخل هو الذي أدى العنصر منهج ثابت في التدريب هو التدريب الجماعي، ومعناه أن يبدأ الممثل التدريب بإحساسه بالانتماء العنصر الجماعة العنصر فرقة مسرحية.

فبدلا من أن يختص كل ممثل بدوره، تقوم مجموعة من الممثلين بعرض مقدمات وصفات وطرائق سلوك شخصية واحدة. على أن هناك طريقة أخرى لهذا التدريب الجماعي تتلخص في استعمال الألوان، والمخرجون المعاصرون يتحدثون دائما أثناء التدريبات عن الألوان-ليس فقط في الصوت، حيث يأخذ في الكلمة الواحدة عددا من الألوان بقدر عدد المعاني التفصيلية التي تعنيها الكلمة في الظروف المختلفة، ولكن في الحركة وقناع الوجه أيضا، فالحركة والقناع في التهكم مثلا يختلفان لونا عنهما في الغضب أو الجوع أو الحب العذري أو الجنسي-ويجري هذا التدريب بأن يرتجل الممثلون

معنى أو إحساسا أو رد فعل، ويحاول كل منهم تجسيده بطريقته الخاصة. ولا شك أن هذا المنهج سيبقى دائما معتمدا طالما بقي فن الممثل، لأنه المنهج العملي الوحيد: الذي يعطي الممثل القدرة على الربط التطبيقي بين تجربته الحية وإبداعه الفني من خلال الذاكرة الشعورية.

ولا شك أيضا أن الحاسة اللونية عند التشكيليين تعاون الممثل والمخرج على التوصل العنصر مبتغاها، حيث يتم الربط بين مجموعة الألوان (الأبيض والأسود والأحمر والأخضر.. الخ وبين مجموعة العواطف والمعاني وردود الفعل التي تكشف المجال السلوكي للإنسان.

ومن الأبحاث المفيدة التي يلجأ إليها بروك في هذا السبيل أن يطلب العنصر الممثل أن يتدرب على المشهد من منطلقات متعددة:

- كريبورتاج (تحقيق صحفي)
- كتقرير لرجل بوليس، أمام قاضي التحقيق
- كقطعة محفوظات
- من وجهة نظر سياسية
- من وجهة نظر بسيكولوجية
- كوصف شاعري
- .. . الخ

القص واللصق:

ومعناه أن يلعب الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة أو مواقف مختلفة. فالأداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظم، أو بمعنى آخر هو أداء للحظات أو ومضات غير مترابطة وغير منتظمة، تماما كقارئ الصحيفة عندما تقفز عينة من خبر إلى خبر، ومن مانشيت إلى آخر، تجعل اللحظة العالمية الإعلامية تمثل بشكل عام أمامه.

ولقد أفاد بيتر بروك من كثير من المناهج كما اسبقنا: فلقد أخذ من أنتونان أرتو، ومن برتولد بريخت، ومن جروتوفسكي، ومن المسرح الحي، ومن الطقوس الأفريقية والتقاليد الشرقية.

وقد كون معه صفا من المساعدين، وعمل مع كثيرين من المخرجين. وفي 1968 قاد التجربة المعملية الأولى لمسرح الأمم بباريس Theatre des Nations

مع فكتور جارثيا Victor Garcia وجوتشايكين رائد المسرح المفتوح وجوفري ريفز [22].

ومنذ 1970 يقود بروك مركزا للأبحاث المسرحية في باريس، مهتما بالدرجة الأولى بالعلاقة بين الممثل والمتفرج، وهدفه الأمثل يتلخص في محاولة القضاء على داء الأزمات السطحية، والميكانيكية في الأداء، بالإضافة إلى تقرير أبسط العناصر وأكثرها توصلا في العرض المسرحي، ولعل هذا هو السبب في التجائه إلى بعض القرى الأفريقية خلال أعوام 72/1973 سعيا إلى الالتقاء بجمهور تلقائي تتوفر لديه القدرة الغريزية على الخروج من الواقع إلى الخيال.

ولعلنا إذ نورد كلماته هذه، نلخص نظريته في الإخراج: [23]

«إن المخرج يعمل من خلال عناصر ثلاثة: النص، والجمهور. والفرقة. وبين هذه العناصر الثلاثة فان الأول هو الدائم والأساسي. إن واجبه الأساسي هو أن يكتشف كل أهداف المؤلف، وان يجسدها بكل الوسائل المتاحة له. وحيث أن المسرح يتطور، وحيث أن جغرافيته وميكانيكيته واقتناعاته تتغير فان أسلوب الإخراج يجب أن يتطور أيضا. ليس هناك إخراج متقن لمسرحية ما، كما أنه ليس هناك الوضع المثالي للإخراج، تماما كأداء الأوركسترا لأي مؤلف موسيقي، فان وجود المؤلف الموسيقي منفصل تماما عن عروضه.».

جون ليتيلوود ولورشة المسرحية:

لعل جون ليتلوود أن تكون مبتكرة تسمية «الورشة المسرحية»، رغم ما يبدو من قرابة بين هذا المعنى والمدارس المختلفة التي أسسها كثيرون من الرواد قبلها، ابتداء من المدرسة الملحقة بمسرح الفن بموسكو، وحتى اتيلييه «شارل ديلان» ولقد تنحصر هذه القرابة في حقيقة الوظيفة التي تأسست من أجلها هذه المدارس فكلها دون شك كانت تتضمن معنى الثورة على القديم عن طريق التربية الفنية لفنانين جدد، يتلقون منهجا جديدا، موضوعيا كان هذا المنهج أو ذاتيا، توصلا إلى تغيير مسار المسرح نحو هذا المنهج الجديد.

وتقوم الورثة على مجموعة من الشباب الذي يمتاز بحب المسرح وبالموهبة. وتقوم بين الأساتذة والتلاميذ علاقة ديمقراطية حميمة، قد لا يحسون

فيها-أحيانا-تلك الفوارق بين الأستاذ والتلميذ.

ومنهجها يقوم على التجريب من خلال الارتجال الذي يتخلله كثير من اللعب، وفترات الشاي أو السندوتش. وكثير من معطيات منهج استانسلافسكي وبوجه خاص فيما يتصل باكتشاف الصدق عن طريق الشعور أو الذاكرة الشعورية، فهي تطالب الممثل بأن يتخيل نفسه في مكان أن الشخصية، ويبحث عما كان يفعله (لو أنني..) غير أنها تسلك هذا الطريق من وجهة نظر معدلة وأكثر حداثة:

فهي أولا. لا تبدأ تدريبهم على النص، إنها تقرأ النص وتدرسه لنفسها، وتستوعب ما فيه من صور ومواقف أساسية. ثم تضع أمام مجموعة الفنانين تصورا عاما، وتبدأ معهم تدريبات شاقة، توصلا إلى السلوك الصادق الذي يصور الشخصيات والأحداث تصويرا فنيا دقيقا، دون كلمات. ومعنى هذا أنها تبدأ من الوضع الفيزيقي داخليا وخارجيا. ومن الواضح أن هذا الوضع الفيزيقي. كلما كان صادرا من الداخل، كلما كان متضمنا كل التفاصيل الإيقاعية، والشاعرية.

كتب بعض تلامذتها وزملائها يقولون [24]: «في الأسبوع الأول للتدريبات على مسرحية برندان بيهان Brendan Behan <The Quare Fllow» لم تكن معنا أية نسخ للنص، ولم يكن أحد منا قد قرأ النص. عرفنا فقط أن الأمر يتعلق بحياة السجن في دبلن، وكان هذا كافيا لجون. لم يكن أحدنا بالطبع قد دخل السجن، ومع ذلك فقد كان من السهل أن نتخيل بشكل ما أي شيء هو، ولقد قالت لنا بعض الشيء: أنه عالم ضيق من الصلب والحجر، نوافذ عالية وأبواب حديدية صماء.. الحب والكراهية بين الحارس والسجين.. الحقد، والكراهية، والغيرة، والمأساة.

وأخذتنا فوق سطح إلى المسرح الملكي Royal Theatre، وتخيلت أننا سجناء في فترة الفسحة.. ساعات وساعات.. وبين آن وآخر لحظة سريعة لخطف دخان سيجارة، وبعض المناقشات، ومع ذلك فقد كانت تبدو نوعا من اللعب.. ولكن اللعبة تحولت بعد ذلك إلى أشكال أخرى من حياة السجين: اغسل زنزانتك، توقف، انتباه، تجارة الدخان داخل السجن، شيئا فشيئا بدأت تتلاشى اللعبة، ويتحول الأمر إلى حقيقة. وشيئا فشيئا تم إخراج المسرحية. ولم نكن نعرف بعد أدوارا. عندما سلمتنا النص. كان كل ما جربناه

واستوعبناه، هو كلمات المؤلف»[12].

ثم تأتي مرحلة التدريب على النص. مقسما إلى وحدات-وهذا التقسيم أيضا هو أساس من أسس منهج استانلافسكي. كل مسرحية تقسم إلى مشاهد قصيرة. لها بداية، ووسط. ونهاية.

ولقد يحدث في هذه التدريبات أن ترتجل كلمات أو جمل غير موجودة في النص، ولكنها أقرب إلى الصدق. أو أكثر يسرا للممثل: في هذه الحالة لا تعامل جون قاعدة الأمانة قبل المؤلف معاملة حرفية، ولكن الأزمة تقع حين يكون المؤلف معاصرا، وحيا. ومعايشا للتدريبات. حينئذ تفتح جون حوارا مع المؤلف وقد يصل بها الأمر أن تطلب منه الصعود إلى المسرح، ومحاولة أداء جملة. وغالبا ما تكون النتيجة إعطاء الحق للممثل، وغالبا ما يضطر المؤلف إلى الموافقة على الجملة المرتجلة ولا شك أن هذا الأسلوب يحقق لنص المؤلف حركة وصوتا-أصدق التفاسير [26]. ولهذا فان جون لا ترسم بنفسها حركة الممثلين. لان الحركة تأتي في الغالب تلقائية من مجموعة الممثلين. وتحمل عناصر الجمال التشكيلي تلقائيا.

إنها تحاول تقليص الدور الآمر للمخرج-لدرجة يجعلها تقول: «سينتصر المسرح، عندما يموت كل المخرجي»...

تيارات ما بعد الحرب في أمريكا

إذا كانت أوروبا قد عرفت التقاليد المسرحية منذ قديم الزمان، فان المسرح في القارة الجديدة حديث بطبيعة الحال، وهو مع ذلك يأخذ في الغالب أشكالا تجارية يغرق طوفانها كثيرا من المحاولات الطليعية الجادة التي تشغل نفسها بالبحث عن أشكال جديدة للتعبير المسرحي، وكثير من هذه المحاولات تجري في مناخ الهواية، وكثيرا ما تعيش على الهيئات أو المعاونات العينية التي تمنحها بعض المؤسسات والهيئات، الأمر الذي يفرض كثيرا من الضغوط المباشرة أو غير المباشرة على الفنان المسرحي.

على أن الأرض المسرحية في نيويورك بوجه خاص قد تأثرت بما تم تصديره إليها من مناهج النصف الأول من القرن العشرين، سواء بزيارات الفرق أو بزيارات قصيرة أو طويلة للرواد الكبار: فمسرح الفن بموسكو قدم عروضه هناك في 1923، وانبهر المسرحيون بالواقعية النفسية

لاستانسلافسكي، وتخلف ثلاثة من فناني مسرح الفن بنيويورك: بولجاكوف Boulgakov وبوليسلافسكي Boleslavsky وماريا أوبنسكايا Maria Ouspeskaya وفي 1935 يزور ميخائيل تشيكوف Mikhail Tchekov الولايات المتحدة، ويقيم بها، وينشر تفسيره الشخصي للمنهج من خلال دروس يلقيها. وفي 1936 يترجم كتاب «إعداد الممثل» وينشر هناك. بعد كل هذا كان لا بد أن يفرض المنهج نفسه على المسرح الأمريكي الهاوي والمحترف على السواء، ونتيجة لذلك-أو لعله ما يساعد على ذلك، أن يؤسس ايليا كازان أستوديو الممثل Actors' Studio في 1947 وأن تسند إدارته إلى «لي استراسبرج Lee Strasberg صاحب الطريقة The Method

وبعد واقعية استان، انتقلت إلى أمريكا نظرية مسرحة المسرح (جوردون كريج وأدولف آبيا) ووجدت من بين المسرحيين الأمريكيين من ينبهر بها ويسعى إلى نشرها وتطويرها.

ولا شك أن تيارات ما بين الحربين، من تأثيرية وتعبيرية، قد وجدت لها أنصارا في أمريكا أيضا، إلا أن الأهم من ذلك هو الإقامة الطويلة لبرتولد بريخت في نيويورك، حيث أنضج نظريته: التعليمية والملحمية، وقبل ذلك أيضا إقامة بسكاتور التي استمرت من 39 إلى 1953.

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن التيارات الجديدة التي هيأت نفسها خلال هذه الفترة لتبني عن نفسها في أعقاب الحرب الثانية، في المسارح الكبيرة أو الصغيرة، ولكن بوجه خاص في المسارح الصغيرة، هي في النهاية ابنة شرعية لتيارين عريضين: واقعية استان، وقد تكون مطعمة أحيانا، وبكثير من الحذر، بنظريات بريخت، ثم المسرح كمسرح، أو المسرح مسرحا.

وبالرغم من كل العقبات والصعوبات، فقد بدات موجة المسارح الصغيرة تتسع في العقد الخامس، فأسس كل من جوليان بك وجوديت مالينا «المسرح الحي The Livmg Tbeatre> سنة 1951، وأسس جوتشايكين Joe Chaikin المسرح المفتوح The Open Theatre في 1963 .

وسنتحدث بشيء من التفصيل عن أهم هذه التيارات الجديدة:

أستوديو الممثل، المسرح الحي، المسرح المفتوح. واختيارنا لهذه التيارات الجديدة لا يعني بالمرة إنكار جهد سلسلة من المخرجين الأمريكيين ساهموا

في تطوير المسرح منذ أوائل القرن: آرثر هوبكنز Artur Hopkins مثلا (1878-1950) صاحب نظرية مسرح العقل الباطن، أو هارولد كلارمان Harold Clurman (ولد في 1901) المتعصب ضد إخراج المؤلف لمسرحياته [27]: أو جون هوسمان John Houseman الذي أسهم في تقديم شكسبير في مسرح مركوري Mercuy Theatre مع الممثل والمخرج الكبير أورسون ويلز، أو مارجريت وبستر Margret Webster التي ساهمت في تعصير كلاسيكيات مسرح شكسبير في إنجلترا وأمريكا-دون دموع-أو غيرهم. ولكننا قدرنا أن الجديد بالفعل بعدما فصلناه في هذا الكتاب: ينحصر في هذه التيارات التي تفتح أبوابا جديدة أمام المسرح المعاصر وتنبئ في نفس الوقت عن أهم الجهود التي يسهم بها المسرح الأمريكي في معترك الثورة المسرحية في العالم، هذا بالإضافة إلى أننا لم نشأ أن نقع في التكرار عن طريق امتدادات للمذاهب التي سبقت لنا أن وقفنا عندها بالقدر الكافي.

لي ستراسبرج وأستوديو الممثل: [28]

عاصر استراسبرج زيارة «مسرح الفن» لنيويورك في 1923، وبدأ فورا التدريب على. منهج استانسلافسكي في «مسرح المعمل الأمريكي American Laboratory> الذي أسسه بوليسلافسكي. وقد استدعى سنة 1931 لتدريب ممثلي «مسرح المجموعة «Group Theatre في نيويورك حيث لقنهم المنهج، وقام بتطوير الدراسات والتدريبات المؤسسة على الارتجال. ولم يكن لي استراسبرج يهتم بقواعد الإلقاء ومخارج الحروف وعيوب النطق عند الممثل، وكان يقول دائما أن لهذا العمل مجموعة أخرى من المتخصصين، ولا شك أنه محق في هذا إذا ناقشنا موقفه على أساس القاعدة الحديثة في التخصصات الدقيقة، وان كان استانسلافسكي في منهجه يهتم غاية الاهتمام بالكلمة وتشريحها والظلال التي تلقيها حروفها ومقاطعها، وكان لي استراسبرج أيضا يأمر بطبع النصوص التي سيؤديها الممثلون على الآلة الكاتبة، دون توضيح علامات الترقيم، حتى يحمي المؤدين من السقوط في عيب ميكانيكية اللغة، أو بمعنى آخر ليتيح للممثلين فرصة الخلق الذاتي في التعامل مع الكلمات، ولعلك تلاحظ هنا أن القضية تتصل اتصالا وثيقا بدور الممثل كمفسر، وبوجه خاص عندما يضع هو الفواصل، والنقط،

وعلامات الاستفهام والتعجب، ويحدد أنواع الوقف.. أن لي استراسبرج يمنح الممثل القدرة على أن يخرج من تعامله مع النص بتصور شخصي، غير مستند إلى قواعد مسبقة ومقررة، حتى ولو كانت هذه القواعد مملاة من المؤلف نفسه في شكل علامات الترقيم.

وقد أستدعى للعمل سنة 1949 بمعمل الفن الدرامي Laboratory Of Dramatic Art الذي أسسه في نيويورك ايليا كازان Elia Kazan مع آخرين سنة 1947.

- ثم وضع كل هذه الخبرة في إدارة «أستوديو الممثل» الذي يتردد عليه ممثلون تم تكوينهم بالفعل حيث يتلقون دروسا لتحقيق هدفين أساسيين.

- تحقيق النضج التقني.

- حل بعض المشاكل التقنية الخاصة بالممثل.

ويهمنا في هذا المقام أن ننبه إلى أن استراسبرج لم يتلق المنهج عن استانسلافسكي نفسه، وإنما عن أحد معاونيه، وأن دروس استوديو الممثل (الطريقة) لا تلقى على مجموعة من الطلاب أو من الممثلين كما كان يحدث في مسرح الفن بموسكو. بل على ممثلين أفراد، يعامل كل منهم على حده، ومن خلال الطريقة The Method تعالج حالات فردية عند كل منهم حسب منهج قائم على التحليل النفسي. والطريقة بهذا الشكل تقترب أحيانا من علم التشريح النفسي أكثر مما تقترب من التدريبات المسرحية.

والممثلون في استوديو الممثل لا يقلدون أحدا، إلى يزرعون ذاتهم، يكتشفونها. انهم يطورون الأنا الحميمة بحيث تكون قادرة على مواجهة كل الشخصيات الفنية التي، يؤدونها.

إن لي استراسبرج لا يقوم بتكوين الممثلين. ولكنه يعاونهم على أن يجدوا أنفسهم. وهو لا يكتفي بتعاليم استانسلافسكي. ولكنه يلتقط أيضا أفضل ما في مشاهير فن أداء الممثل في تاريخ الكوميدي فرانسيز مثلا.. وهو ينصح دائما بدراسة تراث التصوير الروماني، والنحت البارز الإغريقي، توصلا أستوديو ملاحظة عناصر الجمال في الجسم الإنساني.

واستراسبرج يعمل في كل جلسة مع ممثل واحد أو اثنين على الأكثر، أما بقية أعضاء الأستوديو فانهم يستمعون أستوديو الشرح والحوار، ويتدخلون في نهاية الجلسة للتعليق أو للطرح الأسئلة. وعلى الممثل في

الأستوديو أن يتعود على التصريح بصوت عال أمام زملائه بالصعوبات التي وقفت أمامه أثناء التعبير عن لحظة أو أخرى من درره كما كان يتمنى، ولا شك أن هذه التصريحات والمناقشات التي تدور بصددها يمكن أن تعاون الممثل على الانتصار على تردداته وعلى عقده.

وفيما يلي نبسط بعض الخطوط الأساسية التي تقوم عليها «الطريقة».

1- يجب على الممثل أن يكون مبدعا:

ومعنى ذلك أنه يجب أن يترجم تجربته الشخصية على خشبة المسرح، أن يقدم للجماهير حقيقة وجوده وأن يفرضها عليها.

وعليه، بالإضافة أستوديو ذلك. ألا يترك ذاته تتضاءل أمام الشخصية أو أمام زميله على خشبة المسرح، وأهم من ذلك ألا يدع المخرج أيا كان يغرق هذه الذات ويمزقها ويمسخها (ومعنى ذلك ببساطة أن الممثل يجب ألا يسمح للمخرج، ومن باب أولى ألا يطلب من المخرج مهما كانت صعوباته، أن يؤدي أمامه. فان هذا الطريق يؤدي بالضرورة أستوديو مسخ شخصية الممثل والى تجميد إمكانيات الإبداع عنده).

على إن نصائح لي ستراسبرج تتضمن بعض التفاصيل بصدد هذه النقطة، فهو يطلب أستوديو الممثل أن يستسلم للمخرج إذا كان يعمل ضمن فرقة ثابتة، وبشرط أن تكون بينهما ثقة متبادلة بنيت على تجربة مزدوجة، ويمكن تطبيق نفس القاعدة في حالة إنتاج عمل مسرحي بمجموعة منتقاة بحيث تكون علاقاتهم مبنية على الثقة. إلا انه في حالة تنقل الممثل من مخرج أستوديو مخرج في المجال التجاري-المسرحي أو السينمائي-يجب على. الممثل أن يكون حذرا أشد الحذر، ومحافظا على إمكانياته الإبداعية الذاتية أشد المحافظة.

ولكي يكون الممثل مبدعا، يجب بالضرورة أن يقلع عن الكليشيهات، وأن يكون حيا ونابعا من حياته الاجتماعية (وأن يكون بالضرورة قد هضم تجربته الاجتماعية) وأن يكون سريع الاستجابة للتحولات في المواقف الدرامية.

2- يجب على الممثل أن يتعود العمل في حالة استرخاء:

واستراسبرج يتفق مع استانسلافسكي تمام الاتفاق في هذا الخصوص، ذلك أن الممثل، بطبيعته عصبي المزاج، ومتوتر. ولهذا فلا بد له-لكي يبحث.

ويستكشف. ويوائم بين تجربته الذاتية والاجتماعية وبين سلوك الشخصية. أن يرخي عضلاته. وأن يخرج من حالة التوتر إلى حالة سلام وليس الاسترخاء عضليا فقط عند استراسبرج، بل إن الأمر غالبا ما يقتضي استرخاء نفسيا (فرديا أو اجتماعيا) بمعنى أن يتخلص الممثل أثناء العمل-أثناء الإبداع-من عبء القواعد السلوكية التي فرضت عليه منذ طفولته، ومن توترات الحياة الاجتماعية، ومن كل ما فرضه عليه المناخ الذي يعيشه أسريا أو اجتماعيا من أثقال.

ومن البديهي أن الفنان-أي فنان-لا يستطيع أن يتفرغ لإبداعه إلا إذا تخلص بشكل كامل من كل هذه الأعباء في لحظة الإبداع على الأقل-ولا شك أن هذا هو المعنى البعيد لنصيحة استانسلافسكي للممثل بأن «ينفض حذاءه من الوحل قبل أن يدخل المسرح»..

3- يجب على الممثل أن يرتاد عالما كشفيا خلال بحثه في أداء النص Exploration:

وهذا ما كان يعني به استانسلافسكي «البحث فيما وراء الكلمات» ذلك أنه فيما وراء كلمات النص وفيما بين سطوره. هناك عالم متكامل، يجب على الممثل أن يقوم باكتشافه. وعلى ذلك فان القضية ليست قضية كلمات يقولها أو يؤديها: انه يجب أن يبدأ بدراسة الموقف العام، متدرجا إلى المواقف التفصيلية: باحثا عن الدوافع والبواعث والظروف والعلاقات.. الخ.. ويقتضي هذا من الممثل:

أ-أن يضيف إلى المعنى الضيق لكلمات المؤلف. ردود الفعل الشخصية عنده، ليضيف إليها التفسير الذاتي والاجتماعي المعاصر.

ب-أن يضيف إلى أفكار المخرج اكتشافات وزوايا تنوير جديدة.

ج-أن يعمل أحيانا قدراته العقلانية: إبداعات خياله.

د-أن يبحث إمكانياته التعبيرية والحضورية لملء الفراغ والزمان المخصصين له في خشبة المسرح، دون أن يكون في هذا تزيد على المطلوب. أو تجاهل للمساحات المخصصة لزملائه. ونكرر أن أعمال هذه القاعدة يقتضي من الممثل قدرا كبيرا من المعارف. وعمقا في ملاحظة الواقع الذي يعيشه، وفي معرفة ذاته وتعمق علاقاته.

4- يجب على الممثل أن ينشط ذاكرته الشعورية :La Memoir emotionnelle

وهذا الخط هو العصب الرئيسي في الطريقة، وهو في الوقت نفسه نقطة خلاف واضحة بين استراسبرج واستانسلافسكي.

أن استانسلافسكي يطرح سؤاله المشهور «لو أنني» توصلا إلى عقد مقارنة بين موقف الشخصية وموقف مشابه للممثل في تجربته الشخصية، والممثل في هذه الحالة يلجأ إلى تقليد كائن آخر طبيعي غير الشخصية، حتى ولو كان هذا الكائن هو الممثل نفسه.

ولكن استراسبرج يطلب إلى الممثل أن يعايش التجربة الشعورية ذاتها، لا أن يستوحيها فقط وعلى ذلك فالممثل عنده يجب أن يتمتع بذاكرة شعورية حادة تمكنه من أن يعيش كل ليلة ذلك الشعور، وأن يطوره ويبعثه أمام الجمهور. تماما كلاعب الترابيز في السيرك، حيث يمارس كل ليلة نفس العزيمة لتجميع كل قواه في مواجهة قفزة الموت. [29]

5- يجب على الممثل أن يتصرف في أدائه كما لو كان وحده، فيمارس أشكال سلوكه الحميمة :Le moment prive

وهذه أيضا نقطة من نقط الخلاف بين استراسبرج واستانسلافسكي، فالأخير كان يطلب إلى الممثل أن يسلك على خشبة المسرح سلوكه الاجتماعي الذي يسلكه في حياته الخاصة على ألا يعوقه إحساسه بوجود الجمهور في الصالة عن جهوده في تجسيد الشخصية. أما عند استراسبرج فان الممثل يقدم ذاته-يقدم سلوكه الذاتي كل يوم على الخشبة، بكل ما في هذه الذات من نقائص وعقد، ولهذا فانه يجب أن يمارس أمام الجمهور سلوكياته الحميمة التي لا يمارسها إلا في لحظات خلوته (كأن يدندن بأغنية مثلا وهو يحلق ذقنه) ولقد وصل بعض الممثلين في تطبيق هذه القاعدة إلى درجة الاستربتيز (التعرية).

ومع تسليمنا بما في هذا الاتجاه من إمعان في إطلاق حرية الإبداع لذات الممثل، إلا أنه قد يوصل الممثل إلى التناقض مع القيم الجمالية للفن.

المسرح الحي :The Living Theatre

تأسس المسرح الحي بمعرفة جوليان بك Julian Beck وجوديث مالينا Judith Malina في نيويورك و قدم أول عروضه سنة 1951. وجوليان بك

مصور أرتاد الحركة السيريالية الأمريكية فيما بعد 1945، أما مالينا فقد درست المسرح على يد بسكاتور الذي عمل بالولايات المتحدة فيما بين 1939 , 1951 كما استوعبت نظريات مايرهولد وبريخت..

لماذا المسرح الحي؟

لقد اختارا لفرقتهما هذا الاسم بالذات لأنهما أرادا أن يقدما كلمة نابعة من اللحظة التي يعيشانها، ومعبرة عنها، ولهذا فقد اختارا أعمالهما الأدبية بوجه عام من النصوص المعاصرة.

وسرعان ما استطاعت الفرقة استيعاب الجمهور في العرض وإشراكه في الحكم على القضايا المطروحة واتخاذ موقف بصددها (راجع مسرح ب. بريخت) فلقد كانت الفرقة تعرض على المتفرج الأحداث العارية للحياة دون خداع، ودون إخفاء أي شيء، وتدعوه إلى التحرك، ففي مسرحية فاوستينا Faustina مثلا للكاتب الأمريكي بول جودمان Paul Goodman توجه ممثلة خطابها للجمهور قائلة:

«ستشاهدون جريمة قتل.. لماذا لم تمنعوها ؟..» وشيئا فشيئا تتبين الخطوط الأساسية لأسلوب الفرقة: المسرح التسجيلي المستفز، حيث تقدم الفرقة مشاهد مرتجلة تدور حول فكرة المسرح، ولهذا فان مدة العرض ليست واحدة في كل ليلة.

والمسرح الحي-كمضمون-يدين المجتمع الرأسمالي، ويرفض المسرح التجاري بكافة تفاصيله من الدار المسرحية حتى النصوص وفنون العرض.. انه يبحث عن طريقة جديدة للحياة، إنه يسعى إلى تحرير الإنسان على كل المستويات، انه يريد إلغاء أثمان تذاكر القبول إلى المسرح، ويقرر: أن القبول بمبدأ التبادل بالنقد، يعني القبول بنظام كامل لحضارة لا يقبلها أعضاؤه. لنفتح المسرح للجميع، ولنتقاسم أحلامنا وثورتنا مع الجميع». إن المسرح الحي يهدف إلى إصابة المتفرج بصدمة.

ويحول بينه وبين مبررات الانخداع: الديكورات الجميلة والملابس الجذابة.. الخ.

ولهذا فان المسرح الحي يتأرجح أحيانا بين الواقعية التي تجنح إلى الطبيعية الحادة وبين الرؤية التي تجنح إلى التجريد..

فماذا عن فن الممثل ؟

إن الممثل في المسرح الحي يدخل خشبة المسرح كما يسير في المدينة: بالبلوجنيز والفانلة ذات الرقبة والحذاء القماشي (الاسبادريل) أو بالأقدام عارية والممثل يحفظ في بعض العروض باسمه الشخصي، ويلعب شخصيته. والممثل مبدع. فالمخرج لا يعطيه إلا نقطة الانطلاق فقط. ويتركه يبدع من خلال شخصيته الاجتماعية: ولكن مع تحفظ هام جدا فالممثل يجب ألا يتحول إلى نجم من خلال الاستعراض الذاتي لمواهبه النادرة-بل يسلك مسلك الفرد الواعي المسئول، الذي يعتبر بحق خلية من المجتمع الذي يعيشه، ويجب عليه أن يجد في داخله منابع التعبير عن ذاته الفردية والاجتماعية.

إن الممثل في المسرح الحي يجب أن يطرح على نفسه هذه الأسئلة:

- لماذا أريد أن أكون ممثلا ؟
- ماذا عندي لأقوله ؟
- ماذا أستطيع أن أفعل لأجعل العالم يعيش في سلام وفي حب ؟

«ونحن لا نناقش إمكانياته التقنية. ولكننا نسأله عما إذا كان يقبل قواعد الحياة الاجتماعية التي نرتضيها.»..

وماذا يقول للمتفرج ؟

«أخي المتفرج.. لست هنا للتسلية. : لكن للاحتجاج معنا ضد الحرب، وضد كافة جرائم المجتمع الاستهلاكي. نريد أن نؤكد معا الطابع المقدس للحياة، نريد أن نوسع معا دائرة الضمير، وأن نهدم معا كل الجدران، وكل الحواجز.»..

وطالما أن المسرح الحي لا يهتم بتقنيات الممثل. قدر اهتمامه بالاتفاق على المضمون الإنساني، فان باب المناهج المختلفة مفتوح أمام الممثل في إبداعاته:

- فهو يلجأ إلى التحليل النفسي، ويفتش في اللاوعي.
- وهو يوظف طاقاته البدنية للتعبير (جروتوفسكي)..
- وهو لا يهتم بقواعد الإلقاء الأكاديمية، وإنما يقول ذاته. والمهم في النهاية أنه يعاون في صنع حياة أفضل..

إن المسرح الحي نتيجة مباشرة وإيجابية لتعاليم بسكاتور ثم بريخت.

المسرح المفتوح :The Open Theatre

أسس جوتشايكين Joe Chaikin الذي كان يمثل في المسرح الحي، المسرح المفتوح في 1963، وكان هدفه أن يقيم معملا حرا، مفتوحا لكافة الممثلين الذين يريدون مزيدا من التدريب، ومزيدا من التطور لقدراتهم الإبداعية. فهو مسرح مفتوح إذن لكافة الممثلين، ولكافة مناهج الأداء، وهو يحاول بوجه خاص أن يستكشف طريقة استراسبرج، رغم عدم تسليم تشايكين بكثير من تفاصيله الأساسية..

ويحاول تشايكين أن يرجع بممثليه إلى بدايات الحضارة الإنسانية، وقبل اكتشاف اللغات، حيث يكتشفون من خلال التدريبات الجماعية الإمكانيات التعبيرية الصوتية والحركية لكل ممثل ويطورونها.

ويتجه المسرح المفتوح نحو أسلوب التعبير الساخر، ولا يخشى التعبيرات التي تعتبر منحطة وقبيحة بالمعايير التقليدية العامة. ويتضمن قاموس البحث: الصرخات، الغمزات، الالتواءات. أما المضمون البحت فهو فضح سوءات المجتمع الاستهلاكي، وشجب الحرب، وبوجه خاص حرب فيتنام (وكانت مستعرة الأوار وقتذاك).. ومن أهم إنجازات المسرح المفتوح المحاولات الكثيرة التي بذلها لاستثمار التعاون بين المؤلفين والممثلين في ارتجال عروض تعبر عن نقدهم للمجتمع المعاصر، وهو أسلوب يقترب من التأليف الجماعي: يقوم المؤلفون بتنفيذ تدريبات معينة للممثلين، بعد أن يطرحوا عليهم أفكارا للارتجال، يكتبها المؤلفون فيما بعد. وسواء توصلت هذه الجهود إلى عرض مسرحي تجريبي أم لا، فان البحث في ذاته يضع أيدي الباحثين على كلمة جديدة وأداء جديد، على أن هذه الجهود قد أعطت بعض العروض الهامة مثل «أمريكا هوراه» Amerira Hurrah للكاتب كلود فان اتالي Claude van Itallie التي قدمت خارج برودواي، «والثعبان «The Serpent (تأليف جماعي) وقد عرضت في أوروبا ثم «نهاية اللعبة» Fin de Partie لصمويل بيكيت.

التيارات الجديدة في بولنده
جرزي جروتوفسكي والمسرح الفقير:

في 1959، في أوبول، وهي مدينة صغيرة في بولندا، قام المخرج الشاب جروتوفسكي مع ناقد شاب هو لودفيك فلازن Ludwik Flaszen بافتتاح

معمل مسرحي ليقوموا بتجربة جديدة فيه مع الممثلين والجمهور، وكان هدفهم الرئيسي البحث عن أسلوب مسرحي جديد، توصلا إلى تطهير الفن. لقد تخرج جروتوفسكي في معهد للتمثيل في كروكوفي Crocovie ببولاندا ولكنه لم يقتنع بما تلقاه من معلومات ومناهج وتدريبات، رغم انه تعمق مناهج دلسارت وديلان وستانسلافسكي ومايرهولد وفاختانجوف وأرتو وبرخت، وكذلك المسرح الياباني والصيني والهندي. ولأنه اقتنع بالمكانة الكبيرة التي حققتها السينما والتليفزيون في اكتساب مساحات واسعة من الجماهير، فلقد بدأ كفاحه من مبدئية منطقية مع هذه الأحداث: إن المسرح يجب أن يجد طريقا آخر، بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود إلى الأوضاع المسرحية البدائية، إلى مسرح فقيرPoor theatre. انه يعود إلى أصول المسرح، والى أصول الإنسان، فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الأساسية في العرض المسرحي: الممثل والمتفرج، النص والمخرج والممثل أهداف المسرح، أخلاقيات المسرح، تقنيات الممثل.. الخ.. وهو يفضل العمل على نصوص كلاسيكية، وبوجه خاص نصوص المرحلة الرومانتيكية البولندية في القرن التاسع عشر.

لقد كان جروتوفسكي يهدف إلى إبداع طقوس مسرحية حديثة، تستوحي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة، ولكنها لا تنبع من الدين، ولا تكتفي بمجرد كسر السحر وأثاره، ولذلك فهو يسلم بهذه العناصر المستمدة من الطقوس القديمة للنوعية الجديدة من عروضه المسرحية: إثارة الدهشة والإعجاب، الإيماء، استفزاز الطاقات العضوية، الكلمات، والإشارات السحرية، حركات الأكروبات التي تدعو الجسم الإنساني إلى الاتجاه إلى ما وراء طبيعته، أي إلى ما وراء الحدود البيولوجية.

ولكن جروتوفسكي يضيف إلى هذه العناصر عناصر أخرى يوظفها لاستفزاز الجمهور إلى المشاركة في العرض: انه يهاجم الخطوط الدفاعية للمتفرجين ويجبرهم على المشاركة الإيجابية فيما يجري في العرض المسرحي. وهو يستمد هذه العناصر الجديدة من النص المسرحي الذي يختاره، يجب أن تتحدد هذه العناصر في إطار رموز أو شخصيات أسطورية أو صور شعبية، وبوجه عام يجب أن تكون هذه العناصر مستمدة من الجذور العميقة للحضارة والثقافة الإنسانيتين، وعلى سبيل المثال.

بروميثيوس (اله النار) في الأساطير الإغريقية ورمز تضحية الفرد في سبيل الجماعة.

فاوست (في الأدب المسرحي الألماني) الذي اتخذ في ضمير الجماعات الإنسانية رمز رجل الدين أو العلم الذي يبيع روحه للشيطان مقابل الاطلاع على أسرار الكون.

ويقوم العرض من الناحية التقنية عند جروتوفسكي على استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول.. وذا كانت التدريبات المعملية تبدأ من مجموعة للممثلين، فإنها-كما أسبقنا-تستفز المتفرجين رغم إرادتهم الإيماء المشاركة، بحيث تنتهي التدريبات الإيماء شكل من أشكال العرض المسرحي الذي يشمل الممثلين والمتفرجين (راجع ما يحدث في طقوس الزار أو في «الحضرة» بعض الطوائف الإسلامية) ولهذا فان جروتوفسكي يرفض العمل في مسرح على الطريقة الإيطالية، ويجري تدريباته وعروضه في صالة واسعة، قد يقام في وسطها مركب مسرحي بسيط..

وفيما يلي نقدم بعض الملامح التي يضعها جروتوفسكي للعرض، بالإضافة الإيماء ما تقدم:

1- ليست هناك قاعدة مقدسة، ويترتب على هذا بطبيعة الحال إسقاط قدسية النص. واعتباره مجرد موح بالرمز أو الطقس أو الأسطورة (راجع جوردون كريج)، كما يترتب على ذلك أيضا هدم قاعدة الموضوع الواحد، أو الفكرة الواحدة في العرض: إذ يجوز أن تكون هناك ضفيرة من الرموز أو الأساطير توصل بإتقانها في النهاية الإيماء هدف نهائي مقصود. (مثلا: هدم الاقتناعات التي تمثل قيما ثابتة عند المجتمع).

ويقول جروتوفسكي في هذا الصدد:

«..إن الالتزام بنص المؤلف وأفكاره هو هدف من أهداف المسرح التقليدي. ونحن على العكس من ذلك-نعتقد في قيمة المسرح الذي سماه بعضهم المسرح المستقل Autonomous، أن النص بالنسبة إلينا هو مجرد عنصر من عناصر العرض. ومع ذلك فهو ليس أقل هذه العناصر أهمية..».

2- لا قدسية لأية تقنيات فيما يتصل بأداء الممثل، انه يستطيع أن يلجأ الإيماء أية وسيلة تعبير يشاء، مع التحفظات الآتية:

ا- أن تكون وسيلة التعبير موظفة توظيفا منطقيا في إطار العرض ؟ ذلك أنه من المستحيل أن يحل منطق الحياة محل منطق الفن.

ب-إذا استقر الممثل على اختيار وسيلة التعبير، فعليه أن يثبتها، إلا في الحالات التي تقتضي الارتجال.

ج-إن العرض المسرحي تركيب ممتد من مجموعة تفاصيل، وهذا البناء المسرحي يقوم أساسا على التقنيات المسرحية التي يجب أن تبقى بلا تغيير طالما أنها دخلت في البناء المتكامل.

ويقول جروتوفسكي في هذا الصدد:

« ..إن كل شيء في الفن صناعة وصياغة.. ونحن نهتم بنوع خاص بوجه من وجوه أداء الممثل لم يدرس حتى الآن إلا بشكل نادر: ويتلخص في عقد تآخ بين الجست وطبقة الصوت لتحقيق صورة محددة».

والممثل عند جروتوفسكي ثلاثة أنواع:

- ممثل بدائي-كما في المسرح الأكاديمي أو التقليدي.

- ممثل صانع-وهو الذي يبدع ويبني مؤثرات صوتية فيزيقية.

- ممثل طقوسي-وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع. وهو يهتم بالنوع الثالث ويدربه في معمله المسرحي، ليزرع فيه هذه التوجيهات.

- إن عيوب الممثل ونقائصه يجب أن تستعمل (تستغل) لا أن تخفى، ذلك أن عيوب الممثل لها نفس قيمة مزاياه، فالممثل العجوز يمكن أيضا أن يؤدي دور روميو، شريطة أن يضع له الحدود النابعة من طاقته، وفي هذه الحالة قد نخرج بروميو في شيخوخته وهو يتذكر أيامه مع جولييت.

- الأزياء والإكسسوارات، أما أن تكون شخصيات تشارك الممثل أداءه وتقيم حوارا معه ومع الآخرين، وإما أن تترك، لأنها في هذه الحالة تكون امتدادات صناعية زائدة.

- تتحدد معالم الشخصية بوضوح عن طريق المؤثرات الصوتية والفيزيقية:

فالممثل يجب أن يعبر تعبيرا واضحا ومحددا عن رغباته، وعواطفه، وأفكاره.. الخ.. بأحداث فيزيقية (جمناستيك-رياضة بدنية-اكروبات-بانتوميم).. أو بأحداث صوتية (دندنات-أصوات تجسد معاني.. الخ) ولكي تكون هذه المؤثرات موحية حقا، يجب أن تكون نابعة من تكثيف كافة القوى

الجسدية. ولكي تحدث تواصلا مع الجمهور، يجب أن تكون مؤثرات توقظ حقائق مدفونة في لا وعي الممثل، وستكون هذه الحقائق متعلقة بالطبع بثقافة الجمهور وتاريخه وفنه الشعبي (لاحظ الربط بين تعبير الممثل وبين حضارة الشعب الذي ينتمي إليه)..

- يجب أن يكون هناك اتصال مباشر بين الممثلين والجمهور: فليس هناك خشبة مسرح، والممثل يحدث المتفرج مباشرة، ويلمسه، ويدور له باستمرار، ويفاجئه بمؤثرات متعددة. ولكي ندرك مدى مشاركة الجمهور في العرض نورد هنا أمثلة من العروض المسرحية لمعمل جروتوفسكي (المسرح الفقير-:(The poor theatre

ففي مسرحية «قابيل <Cain لبايرون Byron يتحول المتفرجون إلى أحفاد قابيل، وفي مسرحية كورديان Kordian للكاتب البولندي سلوفاكي Slovacki يتحول المتفرجون إلى مرضى في مستشفى المجانين، وهم في نفس الوقت أعداء الأطباء.

- والسحر المسرحي عند جروتوفسكي يتأتى من إتيان ما يعتبر في الظروف العادية مستحيلا، أمام الجماهير. وعلى سبيل المثال يحول الممثل نفسه إلى شخصي آخر، أمام أعين الجميع. أو يتحول إلى حيوان أو أي شيء. وألعاب الاكروبات مفيدة هنا، لأنها تخلص الممثل من تأثير. قوانين الجاذبية.

- الماكياج لا ضرورة له: فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه. وكذلك فان الإضاءة، والعرق، والتنفس، تحول عضلاته إلى قناع.

- إشارات الممثل وإيماءاته يجب أن تكون مركبة. ويجب على الممثل أن يستوقف انتباه المتفرج بأشكال متتابعة من الرؤية إلى الصوت. والعكس، باستمرار. وبوجه عام يجب أن يستفيد من مهارة السحرة..

- يجب أن يتضمن العرض متناقضات مسرحية. وذلك بين أي عنصرين من عناصر العرض: الموسيقى والممثل. الممثل والنص. الممثل والأزياء، أو بين عضوين مثلا من أعضاء الجسم (كأن تقول الأيدي نعم، بينما الأرجل تقول: لا).. الخ.

- يتم تبادل الأدوار أثناء العرض: فروميو يصبح جولييت. وجولييت

تلعب روميو.

تتم تحولات كبير في شخصية الممثل: فالممثلة يمكن أن تلعب سكرتيرة ثم محظية ثم رئيسة عمل ثم تيلفون. في آلة كاتبة. ثم أريكة.. الخ.. (والمقصود هنا ليس قيام الممثل بأدوار متتابعة ولكن عملية التحول من كيان إلى كيان آخر Metamorphoses ويمكن بهذا المعنى أن تتحول شخصية الطبيب الشيطان إلى البابا ثم إلى القيصر، ثم إلى بحار عجوز.. الخ أي أن الشخصية تبنى على عدة مستويات متتابعة. [30]

- تتعدد أساليب الممثل في أداء المشهد الواحد وبسرعة: فيمكن أن يؤدي الممثل مشهدا ما بطريقة صناعية، ثم بالأسلوب الطبيعي ثم بالبانتوميم، ثم بطريقة المسرح المرتجل.. الخ.

- ليست الكلمة مجرد موصل ثقافي. إن رنينها النقي يجب أن يستغل للاستيلاء على أحاسيس المتفرج.

ولعلنا ندرك بعد دراسة هذه الملامح أن الممثل عند جروتوفسكي ليس مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسمانية، ولكنه بالإضافة إلى هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية، وأنه من أجل تحقيق هذه القدرات يجب أن يكون راقصا، وبهلوانا، وساحرا، وأن يلعب اليوجا، وأن تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات الأشد بطأ والأشد سرعة وعلى التحكم في كافة عضلاته..

وجروتوفسكي-أخرا-يرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة في الإضاءة أو الموسيقى الإلكترونية أو الفن التجريدي.. أو الماكياج البهلواني، إلى آخر تلك المظاهر التي أفسدت المسرح الحديث (من وجهة نظره) وبوجه عام فانه يرفض فكرة تعصير المسرح (جعله عصريا).

التيارات الحديثة في المسرح الإيطالي

عندما كنا نتحدث عن المسرح في أوروبا كنا نعتبر إيطاليا بالتأكيد من بلاد أوروبا التي ساهمت بقدر وفير في تطوير المسرح عبر القرون، وإذا كنا لم نتوقف عند المسرح الإيطالي كثيرا-على أساس أنه لم يكن دائما مصدرا للتيارات الثورية في الإخراج. بل كان في الغالب مستقبلا ومستوردا لهذه التيارات من الخارج-إلا أننا قد أشرنا كذلك إلى لحظات إبداع هامة كان لها تأثير جذري في المتغيرات التي مهدت للمسرح المعاصر، ومن ذلك على

سبيل المثال نظرية المنظور في الديكور المسرحي، وظاهرة كوميديا الفن التي سميت بالإيطالية تأكيدا لميلادها على أيدي فناني المسرح الإيطالي الجوالين، وكلا الظاهرتين ترجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ولكن ربما كان معمار «المسرح على الطريقة الإيطالية» الذي بدأت إيطاليا تصدره إلى أنحاء أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أعمق تأثيرا في تحريك كثير من التيارات الجديدة التي أشرنا في حينها، وبوجه خاص فيما يتصل بالثورة على هذا المسرح المقفل ذي المقاصير، الذي يقوم على تكريس الحاجز الوهمي بين الجماهير وخشبة المسرح، والبحث عن أشكال جديدة للدار المسرحية تهدم هذا الحاجز، وتدخل الجماهير في اللعبة المسرحية.

ويجدر بنا أيضا أن نشير إلى أقنعة يراندللو العارية في مسرحه الذي ترجع بداياته إلى ما بين الحربين، والى ما أدى إليه فكر يراندللو المسرحي من تأكيد لاتجاه المسرح المسرحي، ليس فقط على مستوى أدب المسرح، بل وعلى مستوى الإخراج للعرض المسرحي، ذلك أن بيراندللو كان واحدا من كبار الكتاب الذين أعادوا للمسرح ظاهرة المؤلف المخرج [31]، ولعله كان يوازيه في الجانب الآخر من أوروبا الكاتب الايرلندي الساخر جورج برنارد شو، فالقارئ لملاحظاته الإخراجية الطويلة الدقيقة، الكثيرة التفاصيل في نصوصه المسرحية، يدرك للوهلة الأولى أنه مخرج مسرحياته، حتى ولو تعرض لها مخرج آخر.

ولقد كان يجدر بنا أيضا أن نشير إلى فن الأوبرا الذي خرج من أروقة الكنيسة الكاثوليكية في إيطاليا وتطور من (البوليفانيا PoIifania موسيقى الأصوات البشرية) حتى وصل إلى تلك الصورة المتكاملة لمسرح يقوم على تركيبة هارمونية من الكلمة والموسيقى والحركة، ليحقق نظرية الثائر الموسيقي العظيم فاجنر.

وقد استمر المسرح الإيطالي طيلة القرن التاسع عشر، وحتى العقد الثاني من القرن العشرين، حكرا لفئة المديرين Direttori-directors الذين كانوا دائما من بين كبار الممثلين-النجوم-الذين يؤسسون الفرق الثابتة أو المتجولة، وكانت هذه الفرق في الغالب توظف لخدمة الممثل النجم-نصا وعرضا-ونستطيع أن نشير في هذا المجال إلى عدد كبير من الممثلين المديرين

الكبار، من أمثال (تومازو سالفيني Tommaso 1915- 1829 Salvini) وتشيزاري روسي Cesare Rossi 1829- 1896 وجوستافو مودينا Gustavo Modena ثم نوفيللي Novelli وتاللي Talli ونيكوديمي Niccodemi ، وغرهم ممن أثروا المسرح الإيطالي خلال القرن المنتهي بعروض هامة للكتاب العالميين-وبوجه خاص شكسبير-وللكتاب الإيطاليين وفي مقدمتهم جولدوني والفييرى في إطار رومانتيكي غالبا. وطبيعي يتجه إلى تقمص الشخصية أحيانا. ولقد كانت الفرق تشكل آنذاك في إطار التقسيم الفرضي للأدوار: الآباء والأمهات. المحبون. الكاريكاتير.. الخ. وكان الممثلون يعينون في حدود منطق هذا التقسيم، ويتخصصون في أداء النوعية التي اختيروا لها، يؤدونها طيلة حياتهم، بمعنى آخر كان الممثل سجين شخصية محدودة لا يخرج منها.

وبالرغم من أن أوروبا عرفت مسرح المخرج في أواخر القرن. إلا أن الأمر قد تأخر كثيرا في إيطاليا. ولقد يكون السبب الرئيسي في هذا التخلف عن اللحاق بالمكتشفات والتطورات التي كانت تجري في ألمانيا وروسيا وفرنسا، أن يكون إصرار كبار الممثلين على الاحتفاظ بعروشهم وسطوتهم. على أن العقدين الأول والثاني يقدمان محاولات جادة لكسر هذه التقاليد. وإنهاء عصر أبناء الفن Figli d'Arte كما جرت العادة على تسمية ذلك الجيل. وعلى طريق هذه المحاولات نجد أسماء هامة مثل سرجوتوفانو sergio Tofano وجوليو براجاليا GiuIio BragagIia وهو مهندس ديكور أصلا، أراد أن يخلص المسرح الإيطالي من عاطفيته ورومانتيكيته، ويحل محله مسرح «الحدث» ويبدو أنه كان انعكاسا لحركة آبيا وكريج، وامتدادا للحركة التعبيرية، فأسس في روما مسرح المستقلين Teatro degli lndipendenti (1921)) في مسرح صغير أشبه ما يكون بمسارح الجيب في أوروبا. وقد توالت اثر ذلك المسارح التجريبية في مدن إلا. فأنشئت في ميلانو «الصالة الزرقاء» Sala Azzurra لتقدم عروضا رمزية، ونشط مسرح تورينو Teatro DI Torino في دعوة الفرق الأوروبية والمخرجين الأوروبيين إلا تورينو، وبالفعل توالت زيارات ا لرواد الذين ساهموا في تطوير فن المخرج: بيتوييف، كوبو. جوفيه، يأتي: وكذلك فرقة الهابيما Habima اليهودية التي كانت حتى ذلك الحين تعمل في المهجر على مساندة الدعوة الصهيونية لإنشاء دولة إسرائيل على أرض فلسطين العربية [32]. وقد أشرنا فيما

سبق إلا الدور الذي لعبه مسرح بيراندللو (أود سكالكي) في مجال التطوير نحو مسرح المخرج، ونحب أن نشير أخيرا إلا الجهود التي بذلتها الممثلة المخرجة تاتيانا بافلوفا Tatiana Pavlova يعاونها المخرج بيتر شاروف Peter Seiarov والمخرج ستريكونسكي Strekonskij كلهم من الروس البيض الذين هجروا روسيا فيما بعد الثورة ذات وقد تركزت هذه الجهود في تأسيس مدرسة تستند إلا تعاليم استان ومسرح الفن بموسكو.

وكانت كل هذه الجهود كافية لاقتناع الدولة بضرورة التحرك على أرض علمية نحو عصر جديد للمسرح. مسرح المخرج. تأسست أكاديمية الفنون المسرحية بروما Accademia d'arte Dramatica في 1935 لكي تعاون كما يقول جورجو بروسبيري Giorgio Prosperi الناقد الإيطالي المعاصر(33):

في المرور بالمسرح الإيطالي من الحقبة الجيولوجية للحركة الطبيعية. إلا الحقبة التاريخية للأسلوب. وفي الارتفاع بالمسرح إلا نفس المستوى الثقافي المشرف الذي حققته. في الآداب، والفنون. والموسيقى. وفي إنهاء التناقض غير الطبيعي في مسرحنا بين النص الأدبي وشكل العرض-المسرحي، الذي يعهد به حتى الآن إلا ذكاء مدير الفرقة-الذي قد يكون بالصدفة ذكيا-أو إلا خبرة أجنبية في الإخراج، أو إلا القدرة الخارقة لأحد الممثلين..

والأكاديمية تشمل قسمين: قسم للتمثيل وآخر للإخراج. ومدة الدراسة ثلاث سنوات ويقبل قسم التمثيل سنويا ما بين خمس عشرة وعشرين طالبا وطالبة، أما قسم الإخراج فيقبل طالبين فقط كقاعدة، إلا إذا كانت هناك أسباب موضوعية تدعو إلى قبول طالب ثالث (كأن يكون أجنبيا).

وقد استطاعت الأكاديمية أن تغذي المسرح الإيطالي بأجيال متعاقبة من الممثلين والمخرجين، ونذكر من البارزين من المخرجين خريجي الدفعات الأولى فاندا فابرو Wanda Fabbro واوراتزيو كوستا Orazio Costa الذي عمل بتدريس الإخراج بنفس الأكاديمية بعد دراسة بفرنسا على يد جاك كوبو، ثم أصبح أستاذا لكرسي الإخراج بالأكاديمية، واليساندرو بريسوني Alessandro Brissoni وفيتو باندولفي Vito Pandolfi وأخيرا لوكينو فسكونتي Luchino Visconti مخرج السينما المعروف وصاحب اتجاه الواقعية الحديثة، وجراردو جويريري Gerardo Guerrieri وقد أدى نشاط هذه المجموعة من

المخرجين إلى حركة إحياء للمسرح الإيطالي المعاصر، سواء بإعادة تقديم التراث الإيطالي من وجهة نظر حديثة أو بفتح الباب أمام تيار جديد من الكتاب، أو بتقديم التراث العالمي القديم والحديث. كما أدى إلى التوسع في حركة مسرح الهواة، وفي انتشار ظاهرة المجموعات الطليعية، والمسارح الصغيرة، وبوجه خاص بعد انحسار كابوس الفاشية الذي زيف الثقافة ردحا من الزمان، حتى ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، ومن أهم مخرجي الموجة الجديدة فيما بعد الحرب جورجيو ستريللر Giorgio Strehler مدير مسرح ومدرسة البيكولوتياترو Piccolo Teatro في ميلانو، ثم فرانكو زيفيريللي Franco Zefferelli الذي عمل بالمسرح الإنجليزي أكثر مما عمل بالمسرح الإيطالي، وارتبط اسمه بتناولاته الحديثة لشكسبير في مسرح الاولد فيك ثم في مسرح شكسبير التذكاري في استرادفورد أبون آفون.

وأوراتزيو كوستا يمثل في الحركة المسرحية الإيطالية المعاصرة تيارا يتميز باحترام الكلمة، ويصل في دراستها التشريحية إلى أدق التفاصيل الفيلولوجية، والصوتية (الموسيقية)، توصلا إلى مواجهة معاصرة في الحركة والإيقاع. وكوستا كاثوليكي بالروح وبالقلب وبالعقل، الأمر الذي يجعل من أهم أعماله بعث مسرحيات الأسرار (القرون الوسطى) في قالب حديث، وغالبا ما يقدمها في الأماكن والمناسبات الدينية. ولقد عملت معه كأحد مساعديه بينما كنت أدرس على يديه الإخراج (1958- 1961) وكان يخرج نصا من أعقد نصوص هذه «الأسرار» ليعرض في الساحة المواجهة لكنيسة القديس في أسيزي Assisi ولمست عن قرب كم من الوقت والجهد والصبر يضع في إعداد خطة الإخراج وتنفيذها-دون أن يسمح لعقبة ما أن تستعصي على الحل، مع الممثلين أو الفنيين، وهو يواجه هذه الصعوبات برصيد هائل من الثقافة والدراية بفنون الأدب، وتاريخ الفن والأزياء، وعلم الجمال، والفلسفة، والموسيقى، والدين، والتاريخ. وهو دائما ما يلجأ إلى هذا الرصيد الفني من الثقافات حين يوجه ممثليه نحو التفسير الذي ارتآه للنص، حيث يستعين بإشارات إلى أحداث التاريخ القريب أو البعيد، أو يعاون الممثل على اكتشاف معان أخلاقية أو إنسانية دفينة وراء النص. وقد أخرج لكثيرين من الكتاب الإيطاليين: دانونزيو متاستازيو، ألفييري، يراندللو-(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) بالذات، أوجوبتي. والعالميين، وبوجه خاص

ابسن، وشو، ومورياك، وتشيكوف، و ت. س. اليوت (جريمة في الكاتدرائية). كما استدعى الخراج كثير من الأعمال في أوروبا.

أما جورجو ستريللر فصاحب تيار آخر يميزه عنصران رئيسيان: الاهتمام بالتراث الشعبي الإيطالي، وكوميديا الفن بوجه خاص، وقد حقق بإخراجه لمسرحيات جلدوني مستوى رائدا من خلال اكتشافاته لكثير من الأسرار التقنية لشخصيات كوميديا الفن، وقد أدى نجاحه في اكتشاف أسرار اللعبة إلى شهرة المسرح الصغير بميلانو-في إيطاليا وخارجها، وبوجه خاص في فرنسا. أما العنصر الثاني الذي يميز أسلوب ستريللر فهو احتفاؤه بملحمية بريخت ومسرحه الملحمي شكلا ومضمونا. وقد استضاف بريخت في مسرحه بميلانو في أوائل الخمسينات ليساهم في تأسيس هذا الاتجاه بالمسرح.

وزيفريللي ينتمي للتيار الأكثر حداثة في أوروبا. انه يرفض دكتاتورية المخرج، ويحب العمل الجماعي، أو يرتجل في حرية-يكفي أن يصل مسبقا إلى الفكرة التي ستقوده. أو إلى التصور الأساسي. وهو يعتقد أن المخرجين الألمان من راينهاردت إلى بريخت. مذنبون. ويتهمهم بعدم الثقة بممثليهم، ويقول إن مسرح البرلينر أنسامبل قدم بالفعل أفكارا عظيمة. وفنا عظيما. ولكنه افتقد الحب العظيم، ولا شك انه يشير بذلك إلى منهج الإملائية الحرفية التي يقوم عيها منهج بريخت في العمل. إلى درجة إن «نسخة الإخراج» تعتبر شيئا مقدسا، ليس فقط لمسرح البرلينر إن، ولكن لأي مسرح في العالم يريد أن يقدم بريخت [34].

وقد أخرج للاولدفيك «روميو وجولييت» 1960 ولمسرح شكسبير «هملت» 1961. وقد شاهدت هملت زيفريللي في استرادفورد أبون آفون. وأؤكد-بصرف النظر عن التفسير التقليدي للنص والذي ينهج-منهجا فرويديا-إنني فوجئت بالبساطة الشديدة التي نفذ بها العرض، وبالجمال الذي اكتساه. ديكور ثابت مجسد، من البوليستر، بلونه الطبيعي (الأبيض) على مسرح دوار، يقدم في إطار تجريدي كل المناظر الداخلية والخارجية، على كثرتها في المسرحية، والإضاءة الملونة تكمل الصورة.. والممثل بأدائه المتقن، الحديث، تكاد لا تحس بوجود غير وجوده، هو وكلمات شكسبير.

7 المخرج في المسرح العربي

المخرج العربي في مصر

لا شك أن موضوع تاريخ القاهرة المسرحية في الأرض العربية من الموضوعات التي تداعب أي كاتب يتعرض لتفصيلة في الظاهرة المسرحية كالإخراج. والموضوع في ذاته شديد الإغراء، خاصة وقد سيطرت على الكثيرين من الدارسين لتاريخ المسرح العربي فكرة ثابتة بإرجاع تاريخ الظاهرة المسرحية في الأرض العربية إلى ما قبل الإسلام، بينما يعتقد الكثيرون أن المسرح العربي طارئ جديد، وابن شرعي بالنقل أو بالتقليد، للمسرح الغربي، في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا بالذات، بدأ في لبنان في 1848 على يد مارون نقاش، ثم انتقل إلى مصر في 1870 تحت مطاردات السلطة العثمانية: حيث كانت مصر قد عرفت المسرح الفرنسي يقدم لضباط وجنود الحملة الفرنسية في حديقة الأزبكية بالقاهرة. (*)

وسنلتزم هنا أيضا ميدان البحث الرئيسي فنبحث عن المخرج بالمعنى المعاصر في المسرح العربي. ويستوقفنا هنا سؤال هام: إذا كان من الثابت أن العرب بدأوا مسرحهم المعاصر ناقلين أو مقلدين للغرب، فلماذا لم يبدأ المسرح العربي من حيث كانت قد انتهت أوروبا في النصف الثاني من

القرن التاسع عشر ؟.. لقد كانت ألمانيا تتقدم حثيثا نحو عصر مسرح المخرج، من خلال الجهود المبذولة في دوقية فايمر، ثم بدأ في فرنسا تيار الطبيعية في الأدب، وقاد هذا إلى ريادة أندريه أنطوان للمسرح الطبيعي حين أنشأ «المسرح الحر»، وكذلك كانت الحال أيضا في موسكو، وفي روما، وفي فلورنسه. إلا أننا إذا فكرنا مليا فسنجد في السؤال كثيرا من تجاوز الحقيقة الاجتماعية والسياسية التي كانت تحكم الأرض العربية في منتصف القرن. لقد كان الرواد الأوائل واعين كل الوعي بالإمكانيات المحددة التي تطرحها هذه الحقيقة، ولعل هذا هو السبب الحقيقي في أن مارون نقاش قد استهل محاولاته بأصدقائه، مفترضا أمرين بديهيين: أن المجتمع غير مهيأ لاستقبال الظاهرة المسرحية والاحتفاء بها، وأن هناك موانع حضارية وثقافية ودينية تجعله يحتاج إلى كثير من الترغيب والتوجيه قبل أن يبدي احتفاءه بالمسرح كتجمع فكري مفتوح. هذه واحدة، وأما الثانية فهي أن مارون نقاش كان يقدر دون شك مخاطر دعوته لتأسيس المسرح ككائن ثقافي اجتماعي جماهيري يبدأ مباشرة بمناقشة لحظة الحياة المطروحة، في أرض يحكمها السلطان العثماني-الرابض في الآستانة، من خلال الباشوات المتفرغين لتشريع المظالم وجباية الخراج وتنظيم السخرة، لذلك كله فقد اختار الحل السهل عن وعي بالحقيقة المرة، وبدأ بمترجمات موليير، ورغم كل هذه الحيطة فانه لم ينج من مطاردات رجال السلطان.. أما ابن أخته سليم النقاش الذي نزح إلى الإسكندرية ليفتح بها أول مسرح في 1876 (مسرح زيزينيا). فلقد كان أكثر جرأة، أو أكثر حمقا، حيث افتتح المسرح بعمل عربي يتعرض لفترة من الفترات المضيئة في الدولة العباسية: أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد، فاحترق المسرح، ولم يعد، وارتفعت أصوات تطالب بالغناء والطرب، لتبدأ مرحلة سلامة حجازي وعبده الحامولي.

وكانت نفس المسرحية، وهي من تأليف مارون نقاش، السبب في إغلاق مسرح أحمد أبى خليل القباني في سوريا، بل ومنعه من التمثيل بفرمان سلطاني، بل إن الأمر تخطى هذه الحدود، فأغرى به خصومه صبية الأزقة ليزفوه كالمجانين، ثم كانت مصر المحروسة كالعادة محط رحاله، حيث بدأ كفاحه المسرحي في الإسكندرية في 1884.

وأما يعقوب صنوع (أبو نظارة) فقد انتهى به الأمر إلى النفي بفرمان

من الخديوي لأنه تجرأ على انتقاد السراي، وقد لا نستغرب هذا إذا علمنا أنه كان يعمل مع المفكر الثوري عبد الله النديم.

ولا شك أن رعيل المؤسسين للمسرح العربي في الشام ثم في مصر، قد كانوا يفعلون كل شيء من طبخ النص، إلى التنفيذ، والتمثيل، وكل ما يتصل بالعرض المسرحي من تفاصيل.

ولا شك أن أول إنتاج مسرحي قريب من التخطيط العلمي في المسرح العربي هي العروض التي قدمها جورج أبيض في مسرح الهمبرا بالإسكندرية، باللغة الفرنسية، بعد عودته من بعثته الدراسية بفرنسا ابتداء من 2 أبريل 1910: «شارل السابع» لالكسندر تيماس، «لويس الحادي عشر» لكازيمير دي لافيني «Casimir Delavigne> «طرطوف» لموليير، «أوديب ملكا» لسوفوكليس، ولقد دخلت بعض هذه المسرحيات في رصيده المسرحي باللغة العربية. (*)

ولسنا نعلم على وجه التحقيق ما إذا جورج أبيض هو مخرج مسرحياته الأولى بالفرنسية، ولكن المؤكد أن أعماله باللغة العربية بعد ذلك قد أخرجها كل من عزيز عيد وزكي طليمات وفتوح نشاطي، إلا أن جورج أبيض يعتبر شيخ المسرحيين، وهو يقف بعظمة وشموخ على رأس هذا الجيل المسرحيين من رجال المسرح.

جورج أبيض 1880-1959:

كان الموظف بإحدى محطات السكك الحديدية (سيدي جابر بالإسكندرية)، يحلم بالمسرح ولكنه لا يريد أن يمارسه دون معرفة ودون دراسة، وتهبط عليه فجأة ليلة القدر-وكأنما الأعمال حقا بالنيات-فيلتقي بالخديوي في المحطة التي يعمل بها، ويضع حلمه بين يديه، فيرسله الخديوي في بعثة دراسية إلى باريس، حيث يدرس المسرح ويعيشه في مدينة النور، على يد سيلفان العظيم ماذا كان يجري في باريس آنذاك؟.. إمدادات لطبيعية أنطوان، وانتصارات باهرة لجماهيرية جيمييه. التي يسعى لتحقيقها عن طريق الصياغة الميلودرامية، بالإضافة إلى كلاسيكية متزمتة تعشش في الكونسرفاتوار «الكوميدي فرانسيز».

ولا شك أن جورج أبيض قد اختار من هذه التيارات فأحسن الاختيار،

فاعجب بالكلاسيكية التي تقوم بالدرجة الأولى على الكلمة والصوت، ولكنه تأثر أيضا بإمدادات الطبيعية، وبوجه خاص فيما يتصل بنظرية الاندماج أو التقمص، تعبيرا عن الصدق.

وأغلب الظن أن ظروفه وتكوينه الإنساني لم يعطيانه الفرصة في أن يلعب دورا بارزا في توجيه الحركة المسرحية في مصر، رغم تقلبه بين عديد من الفرق المسرحية. ومن أهمها مسرح رمسيس، ومع ذلك فلا يستطيع أحد أن ينكر المتغيرات الكثيرة التي دخلت على المسرح المصري من خلال التنظيم الدقيق الذي وضعه لفرقته الأولى التي عملت في دار الأوبرا الخديوية في 1912 باللغة العربية، استجابة لتوجيه الزعيم سعد زغلول، ويكفي انه استطاع جذب الجماهير إلى مسرح دراما الكلمة حيث لا موسيقى ولا ليل يا عين [1] .

ومع ذلك فقد كان جورج أبيض يحصر كل أحلامه في مواجهة الجماهير على خشبة المسرح ممثلا، ويقول فتوح نشاطي في مذكراته: «قضى جورج أبيض وهو يحلم بالتمثيل فوق خشبة الأوبرا (يقصد العودة إليها والى أمجاده على هذه الخشبة بالذات) وشهق شهقته الأخيرة وهو يذكر مسرح انتصاراته الباهرة التي حرم منها اضطرارا في المدة الأخيرة. فلكم سعى في غير مرة وعرف خدماته على المسئولين في عهود سابقة لتمثيل روائعه. ولكن دون جدوى.» [2]

ولقد جلست إلى الأستاذ جورج أبيض تلميذا في المعهد العالي للفنون المسرحية، وشاهدته في معظم أعماله الكبيرة. عطيل (مع يوسف وهبي في دور ياجو. من إخراج زكي طليمات)، الأب ليبونار، أوديب ملكا.. كان يعلم تلاميذه الصدق. وكان يعيش الصدق بكل كيانه على خشبة المسرح، وكانت لديه القدرة العاتية على أن يتخلص من كل هموم الحياة التي يودعها بمجرد مروقه من باب الدار المسرحية، وعلى أن يتحول إلى الشخصية التي يؤديها تحولا كاملا يصل إلى درجة عدم إحساسه بمن حوله في كواليس المسرح، ومن المشهور عنه في باب الاندماج أنه كان ينقض كالوحش المفترس على من يحاول محادثته في أمور الدنيا أثناء العرض، سواء في الكواليس، أو في حجرته بالمسرح أثناء الفواصل.. هذه درجة عالية من درجات العشق للمسرح، بصرف النظر عما يمكن أن يرد من اعتراضات على منهج الاندماج

والتقمص انه يذكرنا بالمبادئ الأخلاقية-شبه التصوفية، التي وردت في بيان استانسلافسكي. دانشنكو، ولكنه أيضا يذكرنا بمثالية جاك كوبو الكلاسيكية، رغم أن جورج أبيض يسبقه ويسبق حركته في الزمان.

عزيز عيد-(ت-9742).

من سوء حظي أنني هبطت إلى القاهرة من الريف متأخرا، في 1948، وفاتني أن أشاهد كثيرا من الظواهر التأسيسية في المسرح المصري، ومن أهمها عزيز عيد. والباحث عن شخصية عزيز عيد كرجل مسرح يلاحظ هذه المقومات:

- عزيز عيد رجل مسكون بالمسرح، يعيشه في حياته، وعلى خشبة المسرح بجنون يقترب من جنون العباقرة، جنون عاطف وورومانتيكي، وذاتي في معظم الأحيان.

- عزيز عيد مسرحي موهوب، ارتاد ميادين الترجمة والتمثيل والإخراج، وكان يتميز بنظرة دكتاتورية تخلق تناقضات مستمرة بينه وبين زملائه، ومن أهم هذه التناقضات ما كانت تثور بينه وبين يوسف وهبي صاحب مسرح رمسيس في1927 [3]. وعن عناده يحكي فتوح نشاطي في مذكراته [4] نقلا عن جورج عيد، شقيق عزيز عيد، إن السبب الحقيقي في هذا العناد أن عزيزا أصيب في طفولته المبكرة بمرض عصبي كاد يدنيه من حتفه، وكان العلاج الذي وصفه الأطباء أن تجاب كل مطالبه، وأن يجنب أي انفعال عاطفي.

- عزيز عيد كان يعتبر نفسه كمخرج، معلما كاملا لكافة التفاصيل، انه صاحب العرض، وعلى كل العاملين أن يطيعوا توجيهاته طاعة عمياء. والقضية في اعتقادي ليست قضية المناقشة الدائمة بين التكنوقراط والاوتوقراط، بقدر ما هي قضية الاعتقاد بأنه ملهم. ونحن لا نجد في الواقع من المستندات ما يؤكد أن عزيز عيد قد اجتاز من الدراسات العلمية ما يلطف عنده فكرة الإلهام هذه، ذلك أن الدراسات العلمية للمخرج تؤكد عنده النظرية الديمقراطية في قضايا الفن، وتؤكد أن المسرح هو في النهاية النتيجة النهائية لإبداع المجموعة، وليس الإبداع الناتج عن توجيهات فرد أيا كان.. .

وننقل هنا فقرة هامة من مذكرات فتوح نشاطي، لنؤكد اتجاه عزيز عيد إلى معاملة الممثلين والممثلات كعرائس لا إرادة لها ولا قدرة إبداعية [5].. «فنظرة بسيطة تكفي لمشاركتنا في هذا الرأي، فأغلب ممثلي وممثلات هذه الفرقة (يقصد فرقة رمسيس) صور منسوخة منه دون انحراف أو مجرد ميل بسيط».

ثم فقرة أخرى يبرر بها موافقة يوسف وهبي على خروج عزيز عيد وفاطمة رشدي من مسرح رمسيس [6] «ولرب سائل أن يسأل: لماذا تقول أن يوسف وجدها فرصة سانحة ليتخلص من الاثنين دفعة واحدة، فأجيب: لان المثل يقول. لا يجتمع سيفان في قراب واحد، ولا فحلان في أجمة.. إن يوسف وهبي قد يرضى أن يكون من حوله مساعدون، بيد أنه لا يطيق أن يزاحمه أحد على المركز الأول، فهو يريد أن يكون دائما العلم المفرد والأول والأخير، وأن يفوز وحده بأكاليل الغار كلها».

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما هي العوامل التي أدت إلى احتدام التناقض إلى درجة خروج عزيز عيد من مسرح رمسيس، وهل كان وجود عزيز كمخرج في هذه الفرقة وجودا مبنيا على دراية بفن المخرج، أم أنه كان مجرد صورة للمخرج؟..

ونستطيع أن نتبين بوضوح من كلمات فتوح نشاطي في نفس المرجع، عن حالة الإخراج بالفرقة بعد خروج عزيز عيد، أن عزيز كان يملأ مكان المخرج بالفرقة-بالمعنى العلمي المناسب للمرحلة-بجدارة «.. كما كان الأستاذ ادمون تويما يشترك مع يوسف في رسم الحركة المسرحية، ويستعين بمجلة الالستراسيون Illustration لرسم المناظر والملابس وكانت الحركة المسرحية تتلخص في أن ندور جميعا-نساء ورجالا-حول صاحب الفرقة، وأن يحتل هو منتصف المسرح.. وأن نكون حريصين بوجه خاص على ألا يصدم أحدنا الآخر. وكان كل منا يبذل أقصى جهده في رسم دوره وأبعاده كما يتراءى له. فما كان هناك مخرج بالمعنى الصحيح يربط بيننا ويوجه كلامنا ويشرح أهداف المؤلف ورؤيته الخاصة..» ونستطيع تصور مفهوم المخالفة بلا شك: أن عزيز عيد كان يشرح أهداف المؤلف ورؤيته الخاصة، وكان يوجه الممثلين ويربط بينهم. أي يحقق الوحدة الفنية بين مجموعة الممثلين، الأمر الذي يعتبر من أهم التزامات المخرج. وعندما وقعت الأزمة الاقتصادية في مصر

في 1930، وحل يوسف وهبي فرقة مسرح رمسيس حتى لا يخسر الثروة الطائلة التي حققها، وتأسست الفرقة القومية (المسرح القومي الآن) في 1935، بميزانية من الدولة تبلغ 15000 جنيها كان عزيز عيد وزكي طليمات مخرجي الفرقة الوحيدين.

ويقول فتوح نشاطي في مذكراته أن عزيز عيد أخرج المسرحية الثانية لهذه الفرقة الرسمية وهي مسرحية «الملك لير» لشكسبير، وانه أبدع أيما إبداع في إخراجها، ولكنه أخطأ في إشراك نفسه مع جورج أبيض في تمثيل دور الملك لير، وهو يعقد مقارنة قاسية بين جورج أبيض وعزيز عيد في أداء الدور. أما عن أتدمون فيقول ناقد «الرسالة» الإخراج يوسف تادرس [7]: «جهود كبيرة مصروفات باهظة جملت الرواية مظاهرة إخراج هائلة، ولكن هل فكر مخرجها الإخراج عزيز عيد أن طريقته هذه في أتدمون تتعارض وأهم خصائص الفن الروسي، وهي البساطة ؟ أن تعدد المناظر، وإصرار المخرج على إظهارها كاملة البناء-جعل التمثيل يمتد بالنظارة حتى منتصف الساعة الثانية صباحا. فكنا نشهد تمثيل المنظر في وقت قصير، ونبقى مدة طويلة في انتظار تهيئة المنظر الذي يليه، وهكذا كان يضيع الأثر الذي تركه التمثيل من ملل الانتظار الطويل..».

والحقيقة أن هذا الناقد يصور لنا-دون قصد-منهج عزيز عيد في أتدمون، وهو ما نسعى إلى استبطانه: لقد كان عزيز عيد مخرجا واقعيا، اقرب ما يكون إلى الطبيعية. ولقد كان بلا شك يغفل نظرية المسرح كمسرح، إلى درجة أنه لم يدرك من خلال نص «الملك لير» لشكسبير أن المسرح الاليزابيثي يقوم على نظرية المسرح العاري، أو بمعنى آخر على ما عرف بعد ذلك بالتجريد. لقد اتجه بالسليقة إلى نظرية محاكاة الواقع. وكان هذا الاتجاه في تلك المرحلة من المسرح العربي شيئا طبيعيا ومنطقيا، إذ كيف له أن يتخطى حدود بدايات المسرح الأوروبي المعاصر-وبوجه خاص أندريه أنطوان-والمسافة شاسعة بين المسرح العربي والمسرح الأوروبي ؟.. كيف له أن يتنبه إلى ثورة جوردون كريج وأدولف آبيا على الواقعية إذا لم يكن هناك اتصال بين المسرحين ؟..

إن عزيز عيد-رغم كل ما يمكن أن يقال عن رومانتيكيته أو طبيعيته-يعتبر دون شك رائد أتدمون المعاصر في المسرح المصري والعربي، إذا

قدرنا أن منهجه يعتبر اجتهاديا وتلقائيا.

والليل على استنتاجنا ما أورده الخبير الفرنسي أميل فابر، المدير السابق للكوميدي فرانسيز، الذي استقدمته الدولة للتقييم جهود الفرقة القومية في التمثيل والإخراج في 1936، في تقريره عن الإخراج، حيث يقول: «الإخراج عنصر طارئ جديد في العمل المسرحي، ويجب أن يتمشى مع التطور الحاضر المتبع في أكبر مسارح العالم، وما من شك في أن هناك بعض التخلف في مسرحكم، فما زلت أذكر تلك المسرحية الإنجليزية التي استخدموا لها أثاثا من الطراز العربي..

والإخراج هبة يجب صقلها وتعميقها بالدراسة المستمرة والملاحظة والقراءة..» [(8)].

لقد كان عزيز عيد فنانا موهوبا، في التمثيل وفي الإخراج، ولكن كانت تنقصه الدراسة العلمية. ولو أنه حصل على فرصة الدراسة في أوروبا كما أتيح للمخرجين الذين أتوا من بعده، لكان قد سد الثغرة العلمية في أعماله ولكنه مع ذلك يعتبر دون أدنى شك شيخ المخرجين في المسرح المصري، وفي المسرح العربي. ويكفيه فخرا أنه فرض شخصية المخرج على مسرح مبتدئ، بينما بدأت شخصية المخرج تأخذ مكانها في المسرح الأوروبي بعد أربعة وعشرين قرنا من الزمان.

زكي طليمات:

لم أعثر على هويه لأستاذ للأجيال زكي طليمات تحمل تاريخ ميلاده، ويبدو أنه كان دائما شديد الحرص على ألا يعلن هذا التاريخ، ومع ذلك فمن الثابت أنه أوفد في بعثة لدراسة المسرح في فرنسا سنة 1925، بينما كانت فرقة جورج أبيض تعرض التراجيديا على مسرح دار الأوبرا، وفرقة رمسيس تعرض الميلودرامات على مسرح رمسيس. ولما عاد من فرنسا بعد حوالي أربعة أعوام كانت الأرض قد تهيأت لوضع تنظيم لمسرح مصري جديد، تقدم له الدولة المعاونات الممكنة، وكان أول جهد علمي في هذا السبيل إنشاء أول معهد لفن التمثيل العربي في 1931 من بين أساتذته «الدكتور طه حسين، والدكتور أحمد ضيف، والدكتور محمد مظهر سعيد وغيرهم من أساتذة الجامعة.. واختص بتدريس مادتي الإلقاء والأداء التمثيلي

الأساتذة جورج أبيض وزكي طليمات.. ولكن حياة هذا المعهد لم تطل إلا عاما واحدا، إذ ألغته الوزارة تحت ضغط حملات صحفية ودعائية ساخنة أثارها بعض رجال الدين وأهل الجمود والتزمت، بدعوى أن الدراسة بالمعهد تتنافى مع تعاليم العقيدة الإسلامية، وتقاليد العرف الاجتماعي».. [9]

ثم أسست الدولة «الفرقة القومية» في 1935 بإدارة شاعر القطرين خليل مطران، لتقوم بإخراج الروائع العالمية مترجمة بأقلام الصفوة من أهل الأدب [10] وتقاسم مهمة الإخراج زكي طليمات وعزيز عيد (كان فتوح نشاطي ممثلا بالفرقة)، فبدأ زكي بإخراج «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، ثم عزيز عيد بإخراج «الملك لير» لشكسبير، وتقاسم بطولتها مع جورج أبيض. ولكن زكي لم يشأ أن يخفي نفسه دائما وراء الكواليس مخرجا فكان منذ البداية يشارك في التمثيل، ومن أهم الأدوار التي لعبها في أول عهد الفرقة «شيلوك» في مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير، ويقول فتوح نشاطي في هذا الصدد:

«و قد أتاح شيلوخ للأستاذ زكي طليمات إظهار موهبته كممثل، وان قلت إن هذا الدور هو أحسن أدواره على الإطلاق لما عدوت الحق» [11] في عام 1937 أنشئ المسرح المدرسي، وكان لزكي طليمات فضل تخطيطه وتأسيسه، ولا شك أن المسرح المدرسي كان العصا السحرية التي عاونت على نشر المناخ المسرحي-من خلال المدارس وتلاميذ وأساتذة المدارس-عبر الأرض المصرية، ريفها وحضرها، فلقد أصبح المسرح فرعا من فروع النشاط المدرسي، يتسابق الأساتذة للأشراف على فرقه المدرسية. ويتسابق الطلبة من الهواة للالتحاق بهذه الفرقة، وترصد له المدرسة ميزانيات معقولة، وأصبحت تجرى مسابقات على مستوى المناطق، ثم على مستوى الدولة.. ولا شك أن هذه الحركة الواسعة للإنتاج المسرحي المدرسي قد اجتذبت جماهير عريضة. وكان زكي طليمات يجوب مصر شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، ليشرف بنفسه على تأسيس الفرق وتوجيهها إلى ما يجب اختياره من النصوص وأذكر أنه زارنا في مدرسة دمياط الثانوية، وأنا بعد على الدرجات الأولى للفرقة عام 1941، ونصحنا بتمثيل مسرحية توفيق الحكيم «نهر الجنون». وفي عام 1944 نجح زكي طليمات في إعادة فتح «المعهد العالي للفنون المسرحية»، ولكن على مستوى معقول من التخطيط والتنظيم،

كما أصبح يضم قسمين: قسما للتمثيل، وآخر للنقد والبحوث الفنية [12].

ومنذ 1947 والمعهد يدفع إلى الحياة الفنية بعشرات الخريجين كل عام، وبمرور السنوات، عمر الخريجون والخريجات العديد من المسارح القومية والخاصة، وأصبحوا عماد الإنتاج الفني في الإذاعة والتليفزيون والسينما، وعاونوا على تنشيط المسرح الجامعي وتعزيز المسرح المدرسي، ثم خرج من بين صفوفهم أساتذة جدد يقومون على تنشئة طلاب جدد، بالإضافة إلى فرق الأقاليم، وبيوت ومراكز الثقافة بالمدن والقرى، التي قام خريجو المعهد بدور تأسيسي في إنشائها وقيادتها، والى الدور الكبير الذي قاموا ويقومون به في مؤسسات الثقافة الجماهيرية.

ولقد امتدت جهود زكي طليمات التربوية إلى أكثر من بلد عربي، بدأت بتونس ثم انتقلت إلى الكويت حيث قضى الفترة من 1957 إلى أوائل السبعينات في تأسيس المعهد المتوسط للفنون المسرحية [13]، وفي المساهمة في تخطيط الحركة المسرحية في الكويت.

ولقد أدار زكي طليمات المسرح القومي في مصر أكثر من مرة، وأسس في 1950 فرقة حكومية شابة من خريجي وخريجات المعهد، هي فرقة المسرح الحديث. وطيلة هذا العمر الفني المديد أخرج عشرات المسرحيات من التراث العالمي، والعربي، وله فضل كبير في بعث فن الأوبريت، وفي إحياء أعمال سيد درويش. زكي طليمان إذن ليس مجرد رجل مسرح، ولكنه رائد للحركة المسرحية في مصر وفي الأرض العربية.

وزكي طليمات كمخرج، وكممثل، وكمعلم، وكمفكر أيضا، ينتمي بطبيعة الحال إلى جيله والى المدرسة التي أتم بها دراساته المسرحية في فرنسا العشرينات:

- التزام كامل بالنص، وأكاد أقول حرفيا.
- إلقاء مفخم، يهتم اهتماما ملحوظا بحروف المد.
- كلاسيكية في تخطيط العرض المسرحي، سواء كان تراجيديا أو كوميديا، أو أوبريت-وهو يهتم في اختياراته للنصوص بأن تكون تقليدية كاملة، أو خاضعة لكل القواعد الارسطية.
- سمات من الواقعية في الإطار التشكيلي، والإضاءة. واتجاه في توجيه أداء الممثل إلى ما هو أعمق من المعنى السطحي للكلمة، واستبطان ما وراء

الكلمات.

- الرفض الكامل لنظرية المسرح مسرحا، ولكل التيارات الحديثة من مسرح سياسي أو تعليمي أو تسجيلي أو ملحمي.. الخ.

والقارئ لكتابه الذي أشرنا إليه يستطيع أن يتمعن، بما لا يدع مجالا للشك، أنه محافظ شديد المحافظة، إلى درجة جعلته يرفض في هذا الكتاب كافة التجديدات التي حاولها المخرجون من تلامذته [(14)] والحقيقة أن هذا الموقف الفني، الفكري، المحافظ، ليس بدعة في جيل أستاذنا زكي طليمات، فكثيرون من الأساتذة الرواد في الفنون كافة اتخذوا هذا الموقف المحافظ من قبله، ويكفي أن نضرب هنا مثلا بالتناقض الجذري الذي وقع يبن جاك كوبو وأركان الكارتل.

فتوح نشاطي 1901- 1975:

درس بالمدارس الفرنسية بالقاهرة وهوى التمثيل صبيا، وبدأ محاولاته الأولى في التمثيل باللغة الفرنسية. وقد غلبت عليه هوايته فاضطربت به سبل الدراسة، الأمر الذي جعل أخاه الأكبر يشفق عليه من اضطراب مستقبله فيدفع به إلى عزبته في الريف المصري ليعمل هناك لقاء أجر زهيد، ولكن أضواء المسرح تناديه بالقاهرة فيعود إليها، ويعمل ببنك الكريدي ليونيه نهارا، ويمارس هوايته ليلا وقد ساعدته لغته الفرنسية على الاطلاع على كثير من أعمال المسرح الفرنسي، وكان كثير التردد على مسرح رمسيس، وتعرف على الكثيرين من أهل الفن، «وعلى رأسهم روز اليوسف وزكي طليمات وأحمد علام ومنظم مسرح رمسيس علي هلالي وغيرهم» [(15)]، وعاونه ذلك على دخول مسرح رمسيس ممثلا، بعد أن استقال من عمله في البنك 1924 وبدأ فورا يشارك في تمثيل وترجمة كثير من مسرحيات رمسيس حتى 1931 حيث يقول فتوح نشاطي في مذكراته [(16)]:

«م جاءت السنوات العجاف، وهبت أزمة عالمية أثرت على مصر أسوأ تأثير، فتدهورت أسعار القطن، واستحكمت أزمة اقتصادية طاحنة في جميع مرافق البلد الحيوية. وتبعا لذلك قل الإقبال على المسارح، وتوقف أصحاب الفرق عن العمل، فحلوا فرقهم وسرحوا ممثليهم الذين تشردوا على المقاهي.. (فقررنا) تأليف اتحاد للممثلين والممثلات يقوم بالدفاع عن

مصالحنا الأدبية والمادية، والعمل على ترقية المسرح المصري.. وان أنسى لا أنسى يوم جمعنا صاحب رمسيس وأخطرنا بكلمات قليلة بحل الفرقة، وأباح لنا أن نبحث عن أعمال أخرى نرتزق منها، ولم يزد حرفا واحدا على هذا النبأ المفجع، ثم تناول طربوشه وخرج شامخا، وكأنه غير مسئول عن الأربعين شخصا الذين زاملوه أحد عشر عاما، وكرسوا حياتهم لخدمة المسرح، وجلبوا لرمسيس الشهرة والمال الوفير..»

وقد كون هذا الاتحاد فرقة مسرحية «فرقة اتحاد الممثلين» بعد أن حصل على وعد بالإعانة من وزارة المعارف، وقد استأجرت الفرقة إحدى دور السينما بشارع عماد الدين وحولتها إلى «مسرح الهامبرا» «وقد كلفت اللجنة الوزارية التي تشرف على التمثيل الأستاذ زكي طليمات بإخراج جميع روايات الفرقة الجديدة». ولكن الفرقة لم تدم إلا موسما واحدا، ثم انحل اتحاد الممثلين، أو تحلل.

وعندما أنشئت الفرقة القومية في 1935 كان فتوح نشاطي من أول الممثلين الذين الحقوا بها، وفي 1937 أوفدته الدولة في بعثة إلى فرنسا لدراسة الإخراج المسرحي، حيث بدأ دراسته خلال شهر واحد من وصوله إلى باريس-لإحاطته مسبقا باللغة الفرنسية-بالكونسرفاتوار، ثم درس تطبيقا على ركني الكارتل: شارل ديلان وجاستون باتي، على أنه قد التقى أيضا بالمخرج لويس جوفيه، وهو أيضا أحد أركان الكارتل ويقول فتوح في مذكراته- وهي مرجعنا الوحيد الشامل في كل ما نورد عنه، انه في ختام البعثة كان يتردد أيضا على المركز الدرامي الذي ينفق عليه حزب اليسار في فرنسا، وان برنامجه يعتبر أكمل برنامج مسرحي إذ يتبعون فيه الأساليب التي جرى استانسلافسكي على تطبيقها في مسرح الفن، ويضيف فتوح أيضا أنه من بين جميع المخرجين الذين شاهد أعمالهم، أو حضر على أيديهم دروسا عملية، يفضل لويس جوفيه.

ومع بوادر الحرب العالمية الثانية في 1939 قطع فتوح نشاطي بعثته وعاد إلى مصر، بعد أن وصله خطاب استدعاء من مدير الفرقة القومية خليل مطران، حيث بدأ عمله «مخرجا» بالفرقة في نفس العام، بدراما إسبانية عنيفة، تصور رجلين يتنازعان امرأة-كما يقول-هي مسرحية، «تحت سماء إسبانيا» وهي للكاتب الإسباني «جوزيه كودينا» ثم أعاد إخراج مسرحية

«لويس الحادي عشر» ببطولة جورج أبيض في 1939- وظل يتبادل الإخراج بالفرقة مع زكي طليمات، إلى أن بدأت براعم الجيل الجديد من خريجي المعهد تشاركهما: عبد الرحيم الزرقاني، وحمدي غيث، ونبيل الألفي. وعندما أسندت إليه الفرقة مسرحية «الست هدى» وهي مسرحية الشاعر أحمد شوقي الوحيدة التي تعالج قضية محلية ومعاصرة بالشعر العمودي، أسند دور «الست هدى» للممثل الكبير فؤاد شفيق (1940)، ولقد كان تصرفا يدعو إلى الدهشة. بعد أن تجاوز المسرح المصري تلك المرحلة المتخلفة. وليس يشفع في هذا بالمرة نجاح فؤاد شفيق في أداء الدور بشكل جعل مجلة الشعلة ترشحه لجائزة التمثيل في ذلك العام.

ولقد استفز هذا التصرف بالفعل الدكتور طه حسين فاستدعى فتوح ليناقشه في هذا الأمر إلا أن فتوح استطاع كسب الجولة بالمبررات التي طرحها، وهي: كما يقول:

أولا-أن التقاليد المسرحية في كل الأزمنة في كل البلاد ؟ تسمح بتوزيع أدوار النساء على ممثلين أتقنوا تمثيل هذه الشخصيات، وبخاصة في الهزليات.

ثانيا-إليه رواية «الست هدى» من نوع الفارس.. وليست السيدة دولت أبيض بالشخصية الكاريكاتورية المضحكة التي صورها شوقي، ذلك أن الدكتور طه حسين كان قد رشح السيدة دولت أبيض خلال الحوار وقد أخرج فتوح نشاطي معظم المسرحيات الشعرية التي كتبها عزيز أباظة كما أخرج أوبريت «عزيزة ويونس» من تأليف بيرم التونسي.

وبالرغم من أن فتوح نشاطي ينتمي إلى مدرسة تقليدية في الإخراج، وربما في اختياره للنصوص إسبانية أنه-ربما بحكم ثقافته وسعة اطلاعه- أقبل على الجديد المستحدث في أدب المسرح في مصر فيما بعد ثورة 1952. ومن أهم الأعمال التي تحمل بعض علامات الجدة في الخمسينيات مسرحية «الصفقة» لتوفيق الحكيم، ومن عناصر الجدة فيها لغتها، وقد أسماها الحكيم اللغة الثالثة، وكذلك المضمون الإنساني الذي حاول به الحكيم أن يجاري الجيل الجديد من كتاب الثورة، وان كان من العسير أن تتغير المعايير الفكرية الأساسية لكاتب «يوميات نائب في الأرياف» في العشرينات، أو نحو حياة أفضل (مسرحية من فصل واحد) في أوائل

الخمسينيات. اختار فتوح نشاطي مسرحية «الصفقة»، وأخرجها بحب ووعي. ونستطيع أن نتلمس كثيرا من ركائز منهجه في الإخراج، إذا قرأنا أقوال بعض النقاد عن إخراج «الصفقة» [17]:

مجلة الرسالة الجديدة-محمود أمين العالم-يناير 1958 (عن لغة المسرحية)

على أن الميزة الأولى للغة هذه المسرحية أنها وسط بين الفصحى والعامية، فكلماتها فصيحة وان تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية، أما تراكيبها فتقترب كثيرا من اللغة العامية.

والواقع أنها تجربة جديرة بالتقدير، جديرة بالدرس الجاد، فقد نجح توفيق الحكيم في هذه التجربة الملهمة، أن يزيل من التركيب اللغوي الفصيح بعض ما يثقل خطواته من عناصر لم تعد تستخدم في المخاطبة، ونجح في أن يزيل من التركيب العامي بعض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح، وأقام من هذا لغة تجمع يبن التركيب الفصيح والعامي، وتقارب بينهما في غير افتعال.

مجلة صباح الخير-صلاح عبد الصبور-يناير 1958

لقد نجحت المسرحية على الخشبة أضعاف نجاحها ككتاب مقروء، وقد قرأت الكتاب فما أحسست فيه بهذه الحياة الإنسانية التي جرت على المسرح، لست أدري أعلة ذلك هو الإخراج الواقعي النابض الذي التزمه المخرج فتوح نشاطي، أم أن النص لا جيا حياته الحقيقية إلا إذا تجسد في أشخاص أحياء.

الناقد أنور فتح الله:

وكان المنظر واقعيا، مركبا من عدة أجزاء.. فعلى اليمين واليسار بعض المنازل، وفي الوسط ساحة القرية، وفي المؤخرة تبدو إحدى القرى المجاورة.. . وقد استخلص المخرج من النص الروح الجماعية التي كانت تسود أهل القرية في سلوكهم وأهدافهم، فعمد إلى المجموعات فحركها وجعلها تردد دورا جماعيا ليعبر عن هذا الشعور الجماعي..

ولكن فتوح نشاطي يخرج مسرحية أخرى لتوفيق الحكيم في الموسم المسرحي 60/1961 هي مسرحية «السلطان الحائر»، وهو يقول عن إخراجه لهذه المسرحية في تحقيق صحفي: [18]

«(اتبعت في إخراجها) الأسلوب الرمزي طبعا، أو هو أسلوب رمزي أكثر مما هو واقعي. لقد استخدمت الإضاءة كثيرا لأرمز إلى أشياء كثيرة في المسرحية. وعندما يحار السلطان أيهما يفضل، القوة أم القانون، وأخيرا يخضع للقانون، يظلم المسرح، ولا نرى فيه إلا تمثال العدالة وفي يده الميزان وقد ثقلت الكفة التي تحمل كتب القانون عن الكفة التي تحمل السيف».

ويمكن أن نستخلص من كل هذا-ومن مشاهداتنا أيضا لأعمال فتوح نشاطي-انه كان يهتم بالدراسة الدقيقة للبناء الدرامي والتاريخي والنفسي للنص، وانه لا يلتزم نوعية معينة من المسرحيات أو من المناهج في اختياره للنصوص، فلا مانع عنده من التردد بين الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية. يقول فتوح في مذكراته: «أن كل مسرحية تتحكم في اللون والأسلوب الذي يجب أن تظهر به.. فمن غير المعقول أن نخرج مسرحية واقعية على ستائر سوداء أو نعمد إلى إظهارها بطريقة رمزية».

جيل الأساتذة [19]

لقد تحدثنا عن أهم أركان جيل الأساتذة والمؤسسين من المخرجين، ولقد امتد دورهم من ارض مصر إلى معظم الأرض العربية، بطريق مباشر أو غير مباشر.

وسيبقى لهم دائما فضل الريادة في وضع أسس فن المخرج. ومسرح المخرج، في تاريخ المسرح العربي. كما سجل هذا التاريخ الريادة لمارون وسليم نقاش، وأبى خليل القباني وأبى نظارة ومحمد عثمان جلال في تأسيس المسرح العربي. ومن البديهي أنه إذا كان المسرح العربي قد قام في مراحله الأولى على محاكاة المسرح الأوروبي، فان المخرج أيضا في تلك المرحلة. يعتبر بشكل كامل ناقلا عن المدارس الأوروبية التي اطلع عليها أو درسها. وسيمتد هذا مرحلة من الزمان.

الجيل الثاني من المخرجين في المسرح المصري:

اهتمت الدولة في أواخر الأربعينات، وبوجه خاص بعد انطلاق ثورة 1952، بالتوسع في إيفاد البعثات الدراسية للتخصص في الإخراج، الأوروبية أنحاء العالم شرقا وغربا.

ولقد ساهم هؤلاء المبعوثون-وكلهم تخرجوا قبل البعثات في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة-بممارسة دور أكثر خصوبة في تشكيل المؤسسة المسرحية المصرية، ليس فقط في صياغة العرض المسرحي وتطويره بحيث يصبح معادلا مسرحيا أكثر تعبيرا عن النص، ولكن أيضا في تطوير مفهوم المسرح كمؤسسة ثقافية، وفي فلسفة العلاقة بين المسرح والجماهير، وفيما يجب على المسرح أن يمارسه من دور فعال في صياغة المجتمع وفي التآزر مع الجماهير في مواجهة العداوات التي تترصدها في الداخل والخارج. ولقد ساهم معظمهم في تأسيس وإدارة الأجهزة المسرحية في مصر.

ولا شك إن اتجاه الثورة منذ بداياتها إلى طريق الاشتراكية، ومحاربة الاستعمار واحتكار رأس المال والإقطاع، والى نوع جديد من الديمقراطية ينتقل بالمجتمع من الحكم الفردي إلى حكم الجماعة، لا شك أن هذا الاتجاه قد هيأ مناخا فكريا وسياسيا خصبا أتاح لهذا الجيل كثيرا من الفعاليات فيما قام به من تطوير وتجديد ولا شك أيضا أن اهتمام الدولة بالثقافة كان عاملا من العوامل المشجعة التي حفزت أركان هذا الجيل على خوض معركة تأسيسية في تاريخ المسرح المصري المعاصر.

ولن يتسع المجال هنا بطبيعة الحال لدراسة شاملة لتفاصيل هذا التحول الكبير، فلقد يدخل هذا في دراسة عن تاريخ الحركة المسرحية العربية. لهذا سنكتفي بمجرد التسجيل لأسماء مخرجي هذا الجيل، ولقد نشير إلى الاتجاهات المدرسية عندهم، أو عند بعضهم، من خلال كتاباتهم أو كتابات النقد المسرحي عنهم.

يشتمل هذا الجيل على مراحل ثلاثة متقاربة، تبدأ من أواخر الأربعينيات، وتستمر حتى السبعينيات.

المرحلة الأولى:

عبد الرحيم الزرقاني عين بمجرد تخرجه في 1947 معيدا بالمعهد ومخرجا بالمسرح القومي..

حمدي غيث	بعثة إلى فرنسا	47- 1951
نبيل الألفي [20]	بعثة إلى فرنسا	47- 1951

المرحلة الثانية:

سعد أردش [21]	بعثة إلى إيطاليا	57- 1961
كمال يس	بعثة إلى فرنسا	58- 1961
كرم مطاوع [22]	بعثة إلى إيطاليا	58- 1964
جلال الشرقاوي	بعثة إلى فرنسا	58- 1964
حسين جمعة	بعثة إلى فرنسا	58- 1964
فاروق الدمرداش	بعثة إلى إنجلترا	58- 1964
نجيب سرور [23]	بعثة إلى روسيا	58- 1962
محمد عبد العزيز	بعثة إلى فرنسا	59- 1964
كمال عيد [24]	بعثة إلى المجر	59- 1964
أحمد عبد الحليم [25]	بعثة إلى إنجلترا	64- 1966
أحمد زكي	بعثة إلى فرنسا	64- 1966

المرحلة الثالثة

سمير العصفوري	بعثة إلى فرنسا	64- 1967
محمد مرجان [26]	بعثة إلى إيطاليا	64- 1968
محمد أنور رستم	بعثة إلى إيطاليا	64- 1968

وهناك مرحلة رابعة من جيل جديد، درسوا على أيدي مخرجي المرحلتين الأولى والثانية، نظريا وتطبيقيا، واستحقوا بالتجربة أن يشغلوا مكان المخرج في المسارح المصرية، ومن بينهم الآن مبعوثون للدراسة في أوروبا.

وبوجه عام فقد ساهم مخرجو المراحل الثلاثة الآن، على مراحل مختلفة، في تطوير مناهج التدريس بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة وفي تطوير فن الإخراج بالمسرح المصري، ونقل أو استلهام أحدث التيارات المسرحية بالعالم.

ولا شك أن جيل الثورة من كتاب المسرح قد ألهموا هؤلاء المخرجين طريقا جديدة نابعة من تاريخ الكفاح المصري من أجل مصر مستقلة، ومن أجل عدالة اشتراكية رسمت فلسفتها ثورة 1952 : ومن أهمهم نعمان عاشور، وسعد الدين وهبه ويوسف إدريس وألفريد فرج [27]، وميخائيل رومان، وعلي سالم في المسرح النثري، وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور،

ونجيب سرور في المسرح الشعري.

ولا شك أيضا أن جيلا جديدا من مصممي الديكور والأزياء ممن أتمو دراساتهم التخصصية في أوروبا أيضا، قد ساهموا مع هذا الجيل في نقل المسرح المصري من مرحلة المحاولة إلى مرحلة التركيب الواعي، ومن أهمهم صلاح عبد الكريم، وعبد الفتاح البيلي، وعبد الله العيوطي، ورؤوف عبد الحميد، وعبد المنعم كرار وسكينه محمد علي، وصلاح كامل، ومصطفى صالح.

ولقد أتاح إنشاء الدولة لمدد من المعاهد المتخصصة في الموسيقى والغناء والباليه [28]، لهؤلاء المخرجين الوسائل البشرية والتقنية لتأسيس مسرح شامل.

وإذا كان لنا أن نسجل لهذا الجيل خطوات تجديدية-بشكل عام-في الحركة المسرحية المصرية فإننا يجب أن نسجل لهم انهم بدءوا عصر التفسير الفكري للنص، وهي خطوة لا نلمسها في أعمال الجيل السابق من الأساتذة.

كما أنهم بدءوا مرحلة جديدة في تاريخ الإخراج تتميز بالسمات الآتية:

1- ارتبط المسرح بالقضايا الإنسانية للجماهير. وتراجعت نسبيا موجة المسرح التجاري الاستهلاكي أو انفتح الحوار-على الأقل-بين دعاة الالتزام السياسي من ناحية. ودعاة الترفيه الاستهلاكي من ناحية أخرى.

2- ولقد كان من الضروري اتجاه مثل هذا المسرح الملتزم سياسيا إلى نوع من «الواقعية الشعرية» التي ساهم هؤلاء المخرجون على تأكيدها بسيطرتهم على توجيه أداء الممثل، وعلى استخلاص القيم الشاعرية من العناصر الموظفة في العرض. كالديكور، والأزياء، والإضاءة، والموسيقى، والأقنعة أحيانا، والكورس في عدد كبير من المسرحيات.

3- وقي هذا السبيل، فان من هؤلاء المخرجين من انحرف ناحية الإطار الجمالي، فجاءت بعض عروضهم مفرغة من المحتوى الإنساني ومنهم من استطاع أن يحقق توازنا بين الحدين.

4- أصبح العمل المسرحي عند هذا الجيل شركة بين العناصر الأساسية فيه: المؤلف، والمخرج، الممثل، التشكيليون، والتعبيريون من مؤلفي ومؤدي الموسيقى والغناء، والرقص بأنواعه.

وبالنسبة للعلاقة بين المؤلف والمخرج فقد بدأ المخرج يبحث ويحقق «المعادل المسرحي للنص»، ولقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى تناقضات كثيرة بين الجانبين.

ولقد تفاقمت هذه التناقضات بعد أن تولى المخرجون المراكز القيادية العليا للمؤسسة المسرحية منذ أواسط الستينات، واستطاعوا أن يحولوا المسرح إلى تجمع جماهيري نابض وفعال في توجه الرأي العام، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا. الأمر الذي رفع التناقض من المستوى الإداري إلى المستوى السياسي، والمجال لا يتسع في هذا الكتاب لدراسة تفاصيل هذا التناقض، ولعله أن يكون موضوع بحث آخر إن شاء الله. في كتاب آخر.

5- نجح هؤلاء المخرجون في كسر القيود التي كانت تفرضها الإدارة على قدرات الفنان فتسلم الكثيرون منهم سلطات الإدارة إلى جانب الإبداع الفني، ولقد أدى هذا إلى وضع الإدارة في خدمة الفن، ولكنه أدى أيضا إلى تناقضات كثيرة أخذت تتزايد مع تطور التجربة، بين المديرين الفنانين ومحترفي الإدارة من البيروقراطية التقليدية.

ولا شك أن على شباب المرحلة الأخيرة من. هذا الجيل عبئا ثقيلا، أرجو أن يكونوا على وعي به، يتلخص في محاولة الإبقاء على المكتسبات الإيجابية، واستحداث المزيد من سمات التطوير، وبوجه خاص فيما يتصل بالالتحام المنشود بين المسرح والجماهير، وبتكريس المؤسسة المسرحية وزرعها في المجتمع المصري.

المخرج العربي خارج مصر

إذا كانت المراجع التي تسجل وتقوم العرض في المسرح المصري نادرة، فهي بالنسبة للأقطار العربية الأخرى أكثر ندرة. إن الباحث في تاريخ الحركة المسرحية العربية، وفي المسرحية العربية يستطيع أن يجد بغيته بشكل أكثر يسرا، فالصحافة العربية في معظم الأحيان تسجل تواريخ الظواهر المسرحية، وتفرد أحيانا بعض المساحات للحديث عن العرض، ولكنها نادرا جدا ما تتوقف عند الإخراج أو ملحقاته، إذا توقفت فان تقويماتها لا تضع يدك على شخصية المخرج ومنهجه ورؤيته الفنية. والقضية بالنسبة أتدب المسرح أكثر يسرا، فنصوص المؤلفين غالبا ما تطبع في كتاب

أو في مجلة أدبية، الأمر الذي يتيح للدارس المادة الأصلية موضوع الدراسة، ولقد تكون بالأرض العربية بعض مراكز التسجيل والتدوين والتقويم العلمي، كالإدارة الثقافية التابعة للهيئة العامة للمسرح والسينما والموسيقى في مصر، أو كالمركز الثقافي الدولي التابع لليونسكو بالحمامات بتونس، ولكنها تقتضي زيارات إقامة وبحث متأن قصد الوصول إلى غاية تتفق والأمانة العلمية. ولقد نقوم بهذه الزيارات الباحثة إذا طابقت الأعمال الآمال، في دراسة أخرى عن المسرح العربي.

والى أن يتاح لنا تحقيق هذا الأمل فإننا سنكتفي هنا بالمعلومات الأساسية المتاحة، أما من خلال المعاصرة والمشاهدة واللقاءات، وأما بالنقل عن المراجع القليلة التي توصلنا إليها بالكويت، على أننا نبادر إلى القول بأن المعلومات الواردة في هذا الباب كله ما هي إلا مؤثرات تسجيلية، قد تعاون غيرنا من الباحثين في استطلاع الحقائق العامة. ولكنها ستظل موضوع دراسة يحتاج إلى جهد وعرق [37].

ا - المشرق العربي

بالرغم من أن الحركة المسرحية العربية المعاصرة قد نبتت في أرض الشام، فان هجرة المؤسسين لهذه الحركة إلى مصر بعد فترة وجيزة: أمام مطاردات السلطة العثمانية. قد أطفأت شعلة المسرح في هذه الأرض ردحا طويلا من الزمان. ولقد يكون الاستعمار الفرنسي الذي ورث بعض الإمبراطورية العثمانية قد دفع بمسرحه إلى بعض هذه الأرض (لبنان وسوريا).

ولقد يكون الاستعمار الإنجليزي الذي شارك في الميراث قد حاول أيضا أن يدفع بمسرحه إلى البعض الآخر من هذه الأرض (فلسطين والأردن والعراق)، إلا أن الثابت أن الحركة المسرحية العربية قد خمدت، أو أخمدت حتى ما بعد الاستقلال وبداية عصر الحكومات الوطنية [38]، حيث بدأت حركة الهواية تزدهر، وأخذ هواة المسرح في سوريا ولبنان والأردن يؤسسون مسرحا عربيا جديدا، يأخذ أحيانا عن المسرح الغربي، ويأخذ غالبا عن المسرح المصري-أدبا وعرضا-ولكنه مع ذلك يسعى بخطى حثيثة نحو التأصيل العربي، محليا وقوميا، ويحقق في أواسط الستينيات مستوى من النضج

يخترق الحدود المحلية إلى الآفاق القومية، سواء بانتقال العروض المسرحية إلى الأقطار العربية. أو بإقامة المهرجانات المسرحية السنوية، كما في بعلبك وفي دمشق [39]. ومن المخرجين البارزين الذين ساهموا مساهمة إيجابية في صياغة المسرح في لبنان ريمون جبارة وجلال خوري وأنطوان ملتقى، وفي سوريا رفيق الصبان وشريف خازندار، وهاني صنوبر وعلي عرسان وأسعد فضة وعلاء كوكش. وفي العراق إبراهيم جلال، وقاسم محمد وغيرهما ممن طوروا بناء الهواية المدرسية التي أسهها في العشرينات حقي الشبلي رائد المسرح العراقي المعاصر.

لبنان:

يعتبر ريمون جبارة من أهم رجال المسرح المؤسسين للحركة المسرحية اللبنانية الحديثة في 1960 وقد بدأ ممثلا، ثم عمل بالكتابة اقتباسا وتأليفا. وبالإخراج، وأخيرا بتدريس، فنون المسرح بقسم التمثيل بالجامعة اللبنانية.

والمسرح من وجهة نظره يعتمد على الإخراج وإعداد الممثل. أما عن النص فهو يعتقد أن خلقه أمر يسير إذا توفرت «الحالة المسرحية». انه يبدأ من نظرية المسرح المرتجل، ولكن ليس بالمعنى الكلاسيكي من كما في كوميديا الفن الإيطالية-بل بالمعنى الحديث المستوحي من الأشكال المسرحية الجديدة، كالمسرح الحي والمسرح الفقير. وكذلك فان تقنيات الممثل عنده يجب أن تكون مستندة إلى أحدث النظريات. انه يتجاوز الواقعية النفسية عند استانسلافساكي، والملحمية عند بريخت، ويتجه إلى آخر الصيحات عند بروك وجروتوفسكي، ونستطيع أن نتبين منهجه في تخطيط العرض المسرحي، ورؤياه المسرحية، من خلال حديثه مع الكاتب رياض عصمت حول العرض المسرحي «فلتمت دزدمونة» الذي عرض في مهرجان دمشق المسرحي عام 1974، ومن تأليفه وإخراجه:

«...إني أرفض التقليد. ليس هناك نظام فني. الفن يخلق نظامه. ليست هنا أشكال للمسرح: الشكل يولد مع العمل، تماما كما هو الشعر، فالشاعر لا يختار البحر لكي يملأه كلاما، انه يضحى عندئذ ناظما.. . إن الذي قادني إلى هذه المسرحية تجاربي مع طلابي في معهد الفنون. اننا نقوم أحيانا بمشاهد ارتجالية أندم على أنني لم أتمكن من تسجيلها بكاميرا..

إنني أتوق إلى المسرح المرتجل. إن ما حدث في دمشق كان متعة حقيقية لنا، فقد انتهى تجهيز الديكور قبل رفع الستار بعشر دقائق، وكان في العرض الذي قدمناه كثير من الارتجال. لقد كسرنا لأول مرة أمام الجمهور طرق الوهم.. وبالطبع الارتجال بحاجة إلى أساس، والى خط عام، يربط العمل الواحد.. وأعتقد أنه لا يليق أن يعلو الممثل في القرن العشرين خشبة المسرح ليقول كلمة مؤلف أو مخرج. إن عليه أن يقول كلمته هو».

أما مضمون العرض المسرحي «فلتمت دزدمونة» فهو-كما يقول ريمون جبارة «أنه كي يخلق مجتمع جديد، لا بد من تحرير إنسانه من الخوف أولا، التحرر من الخوف يعني تحرر الإنسان من انعزاليته وحقده. أما بالنسبة للحل فأنا أرفض أن يطرح المسرح حلا. لقد مشيت في «فلتمت دزدمونة» وتركت الجمهور ينهي الطريق وحده. ليس هذا بالطبع لأنني عاجز عن تقديم حل، بل لأنني أرفض ذلك، إذا اعتقد أن الحل يأتي عن مجموعة» (40).

إن ريمون جباره يعتز بأنه لم يدرس بالخارج-شأن الجيل المعاصر لرجال المسرح العربي-ولكنه مع ذلك يقتبس أسلوب جروتوفسكي في ارتجال مسرح معاصر يعبر عن قضايا الإنسان المعاصر، ويعتمد على إثارة الأحاسيس، وعلى الجو المسرحي من خلال عناصر الصوت والموسيقى والضوء.

ولكن أسلوب الارتجال، كما يرى رياض عصمت بحق، لن يترك للمسرح اللبناني أو للمسرح العربي تراثا، وان كان من المحتمل أن يقدم لحظات دافئة موقوتة، وهو بالإضافة إلى هذا لن يلعب دورا هاما محسوسا في علاقة المسرح بالكيان الاجتماعي.

ومن رجال المسرح اللبناني المعاصرين جلال خوري، و قد عمل لفترة في أوائل الستينيات مع ريمون جباره، وشاركه بالذات في تأليف عرض مسرحي سياسي بعنوان «وايزمان وبن جوريون وشركاؤهما»، قبل أن ينفرد كل منهما بعمله المسرحي، وباتجاهه. وجلال خوري من التلاميذ المخلصين لمسرح بريخت وفكره، وله علاقة علمية نظرية وتطبيقية مع مسرح البرلنير أنسا مبل. وينعكس هذا تماما في أعمال جلال خوري مخرجا وكاتبا. يقول الدكتور رفيق الصبان في نقده لمسرحية «جحا في القرى الأمامية» التي ألفها وأخرجها جلال خوري، والتي عرضت في إطار مهرجان دمشق

المسرحي في 1972 : [41]

«المسرحية تحمل اسم (جحا في القرى الأمامية)، ورغم أن السيد جلال الخوري قد كتب في إعلاناته وفي المنشورات التي صاحبت المسرحية، أن العمل من تأليفه غبر أننا أحسسنا أن تأثره كان بالغا-ويكاد يكون مسيطرا في بعض المشاهد-بمسرحية بريخت المعروفة (الجندي شفايك يذهب إلى الحرب).. بل إن التأثر لم يبق أيضا في حدود النص، بل امتد إلى المفهوم الأساسي والرؤية المسرحية التي طرح بها المخرج عمله».

ورغم ما ينعاه الناقد الدكتور رفيق الصبان على جلال خوري من خصوصية الوضع السياسي الذي اختاره لرؤياه المسرحية-كاتبا ومخرجا-ومن قصر هذا الوضع على منطقة محدودة من لبنان هي «الجنوب»، فان جلال خوري يقف دون شك بين جيل المخرجين المعاصرين الذين حاولوا-على الأقل-نقل المسرح العربي من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الوعي والتوعية السياسية. والمساهمة بفكر واضح، وبوعي مسرحي ناضج في خلق مناخ مسرحي / سياسي يناقش قضايا الأرض والإنسان، وخاصة في بلد كلبنان، لم تبادر حكوماته حتى اليوم بمساندة الحركة المسرحية، وحيث ما يزال المسرح يقوم على الاجتهادات الخاصة للفنانين.

وفي لبنان أيضا تتميز جهود الرحبانية وفيروز بالاستمرارية والتطور فيما يمارسونه من جهود بناءة للمسرح الغنائي العربي، بعد أن تعثر في مصر اثر الموت المبكر للفنان المبدع سيد درويش [42].

ولئن كان من الصعب أن نتحدث عن دور «الإخراج» في مسرح الرحبانية وفيروز، إلا أننا نريد على الأقل أن نسجل لهم بالفضل والامتنان، ليس فقط ما بذلوه من جهود ذاتية للمحافظة على المسرح الغنائي العربي حتى لا ينقرض تماما وتذهب ريحه، ولكن إلى انهم أقاموا مسرحهم الغنائي على الكلمة الجادة، السياسية غالبا، وانهم نجحوا في استنباط التركيبة الموسيقية الصالحة لمتطلبات المسرح الغنائي العربي، مستعينين بكل تقنيات الموسيقى الغربية، دون أن تفقد عروضهم مقومات الشخصية العربية، والنكهة الموسيقية العربية وإني لعلى ثقة من أن مسرح الرحابنة كفيل بأن يعيد إلى المسرح الغنائي نبضه القديم، لو حملوه إلى جماهير الأرض العربية كافة. ذلك أنني كنت أعتقد دائما، وما زلت، أن المسرح الغنائي العربي

أمنية من أماني جماهيرنا، وأنها ستلتف حوله، وستغني معه، وتبني نفسها وأرضها ومستقبلها به، كما أنها لا زالت تغني في أزماتها حتى اليوم نشيد «بلادي بلادي».

سوريا:

يقول رياض عصمت [43]: بدأت نهضة المسرح في سوريا في الستينيات على يد كل من رفيق الصبان و(44) شريف خازندار، بعد أن عادا من فرنسا حيث تلقيا التدريب على يد جان لوي بارو وجان فيلار، ليقدما نماذج من المسرح العالمي، كما خبراه في الخارج على خشبة مسارحنا، محاولين وضع أسس لثقافة مسرحية واسعة.. ثم (تأسست) فرقة المسرح القومي، مرفودة بمخرج شاب تلقى دراسته في الولايات المتحدة وهو هاني صنوبر-الذي قام بعد ذلك بوضع حجر الزاوية للمسرح الأردني. وسرعان ما عمرت هذه الفرقة قواعدها بمخرجين رفدوها من مصر بعد تخرجهم من معهد التمثيل العالي هناك (علي عقله عرسان، وأسعد فضة).

وتتضمن كلمات رياض عصمت في الواقع أسماء رجال المسرح السوريين الذين قامت وتقوم على أكتافهم مسئولية الحركة المسرحية المعاصرة في سوريا، ونستطيع أن نضيف إليها بعض الأسماء التي كشفت عنها العروض والظواهر المسرحية التي تجري في إطار مهرجان دمشق المسرحي مايو من كل عام، منذ 1969. وبوجه خاص الأسماء التي طرحها «مسرح الشوك» في 1969 أيضا: دريد لحام، في هاني الروماني ونهاد قلعي. والأسماء التي طرحتها «فرقة المسرح» على هامش المهرجان دائما: علاء كوكش وسعد الله ونوس (كاتبا ومخرجا).

دكتور رفيق الصبان:

يتميز رفيق الصبان بدراسته الأدبية. بالإضافة إلى تمكنه كمخرج من حرفيات الصورة المسرحية، وهو بالإضافة إلى كل هذا ناقد فني يتملك الوسائل العلمية للنقد، لا على الأرض الأدبية فحسب، بل-وهذا هو الأهم-بالنسبة للتقويم النقدي التطبيقي الكامل لتفاصيل بناء العروض المسرحية والسينمائية والتليفزيونية، وله أيضا ترجمات كثيرة من أهمها ترجمة كتاب

«الإسلام، والمسرح» الذي نشر بالفرنسية الأستاذ محمد عزيزة [45].

ولقد بدأ رفيق الصبان حياته المسرحية في سوريا بتأسيس «ندوة الفكر والفن» كأول نواة في المؤسسة المسرحية السورية الحديثة، وقدمت الندوة عددا لا بأس به من ترجمات المسرح العالمي، ولكنها: «لم تسع لتقديم أي عمل محلي يكون لبنة في بناء النص المحلي، ولم تكن لها وجهة نظر مسرحية فيما تقدم من أعمال. ومع ذلك كانت بحماسة وتضحيات أعضائها وبالجهد والمال اللذين بذلهما الصبان، قادرة على وضع الحجر الأول في بناء تقاليد مسرحية في سورية، وفي صنع ممثلين لهم من الثقافة والتجربة ما يكفي لاستمرار تجربة المسرح في سورية ونجاحها» [46].

أخرج رفيق الصبان عددا كبيرا من المسرحيات المترجمة: سوفوكليس وشكسبير وشو وكامي وماريفو ودي مولينا وموليير وجوركي وتشيكوف وبريخت، كما أخرج لتوفيق الحكيم: الفريد فرج وسعد الله ونوس من المسرح العربي، وناظم حكمت من المسرح التركي. ولقد شاهدت له على مسرح القباني في1971- على ما أذكر-تفسيرا معاصرا لمسرحية «طرطوف» لموليير. وأستطيع أن أؤكد أن الصبان من أكثر المخرجين العرب دقة وأناقة في نسيجه الإخراجي، هو مخرج مسرح الكلمة بالدرجة الأولى، وكثيرا ما يكون مسرحه عاريا حتى يبرز الممثل والكلمة، وهو فوق ذلك حاسة تشكيلية وتعبيرية دقيقة. ويلتزم رفيق الصبان-في اختياره للنصوص وفي تفسيره لها-بالقضايا الإنسانية التي يطرحها المجتمع العربي، وقد برز هذا بوجه خاص في أعماله فيما بعد 67، ولكنه لا يضحي مع ذلك بالتزامه بجمال العرض وبما يقدمه من متعة فنية للجماهير: انه من أكثر المخرجين العرب توازنا في هذا السبيل.

ويقول عنه رياض عصمت في دراسة نقدية عن مسرحية «الزير سالم» لالفريد فرج ومن إخراج رفيق الصبان (مهرجان دمشق 1975) [47]

«في عمل صعب للغاية-يماثل في صعوبته اليونانيات والشكسبيريات أو يزيد-عمل يجمع بين التراجيديا الكلاسيكية والملحمية الحديثة، يجمع بين النقيضين: أرسطو وبرخت: استطاع رفيق الصبان أن يثبت أنه شيخ المخرجين في سورية، وان يقدم عرضا جميلا للغاية، فيه تجديد. وفيه اتساق في الحركة، وحسن توزيع للممثلين.. والجديد في «الزير سالم» هو كسر قواعد

التمثيل الكلاسيكية-ومحاولة الوصول إلى حدة في الأداء بتقطيع حركات الجسم والوجه، والمبالغة بها للوصول لا إلى الإقناع بواقعيتها-بل للتعبير بها بشكل مؤثر.. لقد خرجت «الزير سالم» كسيف عربي متوهج الحد بين أسلحة مسرحنا المختلفة».

ما أحوج المسرح السوري والعربي إلى عودة رفيق الصبان إلى المسرح فهو مخرج شاعر، ومفكر.

علي عقلة عرسان:

وعلي عقلة عرسان أيضا كاتب ومخرج، وقد أعطى للمسرح السوري العربي عددا لا بأس به من النصوص المسرحية العربية، ساهمت في تأسيس الأدب المسرحي السوري المعاصر. نذكر من بينها على وجه الخصوص فلسطينيات، الغرباء، قيصر.

وهو مخرج تقليدي، قد يهتم بشيء من الجماليات، ويجيد استعمال حركة الممثل للتعبير عن رؤياه التفسيرية. ويعيب عليه، رفيق الصبان في إخراجه لمسرحية «الملك لير» لشكسبير ابتعاده بها عن الجانب التراجيدي البحت. واتجاهه إلى طريق «الدراما المأسوية»، كما يعيب عليه رياض عصمت إخراجه لمسرحية من تأليفه هي «الغرباء» قائلا: «كان الإخراج يسير في خطه البياني مع النص، يرتفع مستواه عند مقاطع الجودة. ويهبط عند مقاطع الرداءة.. لذا يمكننا القول أن شكل المسرحية الإخراجي أتى متوافقا مع محتواه، وهي علة أن يخرج المرء مسرحيته. فحرمها ذلك من أية رؤية جمالية أو تفسيرية خارجة عما أراده المؤلف..».

اسعد فضة:

ولن يختلف أسعد فضة كثيرا عن علي عقلة عرسان كمخرج، فكلاهما تتلمذ على يد نبيل الألفي بشكل بارز، وكلاهما يتجهان إلى الواقعية مع بعض ملامح من الرمزية، وكلاهما يهتم اهتماما غير عادي بحركة الممثل. ولقد يتميز أسعد فضة بالبحث عن مسرح شامل. وعن عناصر مشهية تقرب العرض إلى الجماهير وتداعب غريزة الفرجة عندها-وهو تيار ساد في مسرح الستينيات في الأرض العربية، وفي المسرح المصري بوجه خاص-

ويعيب عليه رياض عصمت في إخراجه لمسرحية «أيام سلمون» لصدقي إسماعيل «ابتعاده عن التحليل النقدي والفكري للمسرح». إلا أنه يسجل له بالفضل «حسن توزيعه للأدوار، وحسن اختياره للعمل الذي ينجح»، كما أنه يؤكد على تحذيره من الانسياق وراء موجة المسرح الشامل لمجرد الرغبة في جماهيرية العرض: «ولكن طريق المسرح الشامل يختلف عن طريق المسرح الاستعراضي، وأسعد فضة يحار فكريا بين هذا وذاك على ما يبدو، بحيث أصبح يلجأ إلى هذا الأسلوب كبدعة، وليس كضرورة نابعة من صلب العمل المسرحي نفسه»(48).

ويبقى بالنسبة للمسرح السوري أن نسجل له بالفضل ظاهرتين أشرنا إليهما بإيجاز فيما قبل. لأنهما ترتبطان ارتباطا عضويا بالاتجاه السياسي الذي سيطر على أقدار المسرح في المشرق العربي. وبوجه خاص فيما بعد 1967: فرقة المسرح، ومسرح الشوك [49]. ويرجع احتفاؤنا بهاتين الظاهرتين فوق ذلك إلى ما تنطويان عليه من وعي فناني المسرح العربي في مرحلة دقيقة من مراحل صراعه مع الأنظمة العربية، بأن العصر هو عصر التجمعات المسرحية القائمة على الوحدة بين الفنان المسرحي والجمهور من ناحية، وعلى التفاهم الكامل من ناحية أخرى بين فنان الكلمة وفنان العرض.

فرقة المسرح 1969:

الأرجح أن يرجع تكوين هذه الفرقة الأولى جهد خاص بذله الكاتب المسرحي المعروف سعد الله ونوس، ولقد كان هذا الجهد وليد موقف مسرحي فكري بني عليه مسرحيته المشهورة: «حفلة سمر من أجل 5 حزيران يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون، وبالإضافة إليهم ممثلون محترفون» في 1970، ولقد دعى سعد الله ونوس في هذه المسرحية، وفي البيانات المسرحية التي سبقتها وعاصرتها، الأولى نوعية واضحة وصريحة من المسرح هي مسرح «التسييس»، حيث لم يعد المسرح السياسي بأشكاله المختلفة كافيا لمواجهة الهزيمة الماحقة، هزيمة 1967. ويبدو واضحا من استقراء أحداث المسرح في المشرق العربي خلال عامي 69, 1970 أن التطلع الأولى وضع ثوري جديد وواضح يحيل المسرح الأولى سلاح إيجابي وفعال في كشف

الأسباب الحقيقية للهزيمة وفي مقاومتها، لم يكن قاصرا على قطر دون آخر، أو على رجل مسرح واحد، ففي هذه الفترة كتب الفريد فرج مسرحيته المشهورة «النار والزيتون» و قد استهدف فيها مسرح «التسييس» على طريقته، وكتب ممدوح عدوان أيضا مسرحيته «محاكمة الرجل الذي لم يحارب»، وفي هذه الفترة أيضا انفجر صراع فكري هائل بين وزير الثقافة في مصر ورجال المسرح، كانت نتيجته استقالة أربعة من رجال المسرح المخرجين، وكانت الشرارة الأنظمة للانفجار قيام السلطة-بإيحاء من وزير الثقافة آنذاك-بمنع عرض مسرحية «المخططين» للدكتور يوسف إدريس ليلة افتتاحها، وبعد أن استغرقت تدريباتها أكثر من ثلاثة شهور.

تأسست «فرقة المسرح» إذن حول دعوة سعد الله ونوس الأولى تسييس المسرح والجمهور، وخلق تواصل جديد يخترق الجدار الرابع بين الممثل والمتفرج، وضمت بين أعضائها عددا من خيرة فناني القطر، وفي مقدمتهم علاء كوكش وأسامة الروماني وهاني الروماني ويوسف حنا ولينا باتع ورضوان عقلي وسليم كلاس وخزيمة علواني وغيرهم. وقد قدمت هذه الفرقة بنجاح كبير «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» حيث عرضت ما يزيد على أربعين عرضا (وأخرجها علاء كوكش) ثم قدمت مسرحيته «مغامرة رأس المملوك جابر»، بعد احتجابها لمدة عام كامل، في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية (من تأليف وإخراج سعد الله ونوس، وهذه في اعتقادي هي المرة الأولى والأخيرة لقيامه بالإخراج للمسرح) ولم ينجح العرض، مما أدى لتشتت شمل الفرقة [50] ولن نتوقف هنا طويلا عند البيانات المسرحية التي طرحها سعد الله ونوس [51] أو عند النص المسرحي «حفلة سمر من اجل 5 حزيران» ولكننا سنتوقف عند المخرج الذي قاد المسيرة الأولى للفرقة بإخراجه للعرض الأول لهذه المسرحية. علاء كوكش.

وعلاء الدين كوكش مخرج تليفزيون بالدرجة الأولى. إلا أنه أثبت بإخراجه لمسرحية سعد الله ونوس، والتي عرضت في المهرجان الثالث لدمشق 1971 كفاءته كمخرج مسرحي ذكي وملتزم وأمين قبل النص ومؤلفه.

لقد نجح علاء بالفعل في تحقيق التجمع الواحد الذي يشمل الفنانين والجمهور، بما يهيئ مناخا تعليميا، استفزازيا، من خلال النقد الموضوعي المتبادل بين الشخصيات الفنية على خشبة المسرح، وبين خشبة المسرح

والصالة. وأذكر انه اثر انتهاء العرض في صالة الحمراء بدمشق كان هناك إجماع من الحاضرين على أن العرض يؤرخ بالفعل لميلاد مسرح عربي جديد. وليس يهم بعد ذلك أين ينتهي فضل المؤلف وأين يبدأ فضل المخرج، أو ماذا بذل كل من المخرج والممثلين من جهد، فان من أهم البيانات التي طرحها سعد الله ونوس: ضرورة الاتجاه إلى الجهد الجماعي في العمل المسرحي [52].

مسرح الشوك 1969 :

تأسس مسرح الشوك على هامش المهرجان الأول للفنون المسرحية بدمشق بمبادرة من الفنان المسرحي عمر حجو، وبمشاركة لفيف كبير من الشباب وعدد لا بأس به من النجوم الجماهيريين كدريد لحام ونهاد قلعي ولقد اتخذ منذ تأسيسه شكل «الكباريه السياسي» الذي يستند في كثير من عناصره لتقاليد المسرح الشعبي في الأرض العربية، فهو لا يقدم عرضا مسرحيا متكاملا، ولا يهتم بالأصول الدرامية العلمية، وإنما يضع في اعتباره هدفا واحدا هو النقد الاجتماعي والسياسي من خلال الكلمة المباشرة ورد فعل الجمهور.

ولقد أثار العرض الأول لمسرح الشوك اهتمام المسرحيين العرب، والنقد، والجمهور، والرسميين على السواء، وكان هذا العرض تحت عنوان «مرايا». ويقول رياض عصمت معلقا على عرض ثان لمسرح الشوك بعنوان «جيرك» في كتابه «بقعة ضو:< «كانت مزية مسرح الشوك هي تلك الكلمة البسيطة (عالمكشوف) وكانت هذه الكلمة والشكل الذي يستتبعها، هما سر نجاحه، فهو مسرح كلمة وجمهور..

الممثل فيه إنسان عادي قد تجده إلى جوارك، أو تقف إلى جانبه في سيارة عامة، لا تميزه أية خصائص غير عادية، فنحن نجد أن أضعف الممثلين على الصعيد التقليدي في سورية، وغير المعروفين منهم، لاقوا من النجاح في منصة الشوك ما لم يلقه المعروفون منهم أو محترفو صنعة التمثيل. كما أن مسرح الشوك بحكم طبيعته الفنية لا يحتاج مخرجا، ولا عوامل إبهار مساعدة، إلا بالقدر الذي يخدمه، وهو قدر ضئيل، لأنه مسرح قهوة حقيقي، يجب أن يسهل نقله وتنفيذه في أي مكان».

ونستطيع أن نخرج من دراسة رياض عصمت بأن المسرح بدأ-تحت اعتبارات معينة، إرادية أو لا إرادية، بشكل خطأ تنازليا في عروضه التالية، بحيث يفقد كثيرا من طاقته الثورية الأولى، ومن قدرته على الحركة خارج مسرح العاصمة وها هو يتحدث عن: «انحدار مسرح الشوك في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية 1973 عندما قدم عرضه «براويظ» انحدارا ليس جماهيريا بقدر ما هو فني، فمسرح الشوك هبط فنيا وسياسيا عن أداء دوره، وأصبحت الكوميديا التي يقدمها تنم عن ترد في الذوق العام، عدا عن سوء فهم شكلي لطبيعة هذا المسرح، يضاف إلى ذلك بعده في المضمون عن معالجة هموم الناس وقضاياهم بالبساطة والصراحة التي عودنا عليها.. «وهنا يتساءل الكاتب الناقد. ذنب من هو ؟ ذنب عمر حجو كمؤلف ؟ أم ذنب أسعد فضة كمخرج يتصدى لأول مرة لمعالجة عرض من هذا النوع ؟ أم ترى هو ذنب الممثلين ؟ أم أن السلطة قد أحاطته خفية مما أدى إلى تراجعه وفساده؟.

ونحن نكتفي هنا بما أوردناه عن رياض عصمت في في تاريخ هذه الظاهرة المسرحية الهامة، لنؤكد ما سبقه أن قلناه بصدد تشتت «فرقة المسرح» ويهمنا في هذا الصدد أن ننبه المسرحيين والمسئولين العرب على السواء بأن «المسرح العربي» مؤسسة ثقافية وفكرية هامة في تخطيط المرحلة الحضارية الحالية والمقبلة للامة العربية، الأمر الذي يقتضي الجميع التوفر على دراسة ما فات. لاستخلاص الدروس البناءة لما هو آت [53].

العراق:

يبدأ النشاط المسرحي في بغداد مدرسيا في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين، وتجمع مصادر كثيرة على أن الأستاذ حقي الشبلي نقيب الفنانين العراقيين هو رائد هذه البدايات، وقد تقلد إدارة أولى فرقة قومية في العراق، بل أن هذه الفرقة تأسست بإشراف الدولة في 1968 استجابة لدعوته. وتضم الفرقة القومية للعراق الآن 120 فنانا وفنانة بينهم ستة مخرجين هم محسن العزاوي وسعدون العبيدي وسليم الجزائري وسعدي يونس وفخري المفيدي وفتحي زين العابدين، حصلوا على شهاداتهم

الشخصية العالية في تشيكوسلوفاكيا وإنجلترا وفرنسا، كما تضم اثنين من كتاب المسرح المعروفين هما عادل كاظم وطه سالم [54]

ولكن بجانب هذه الفرقة الرسمية الوحيدة تقوم فرق كثيرة جادة كفرقة «المسرح الحديث» التي يقودها الأستاذ يوسف العاني، الكاتب المسرحي والممثل المعروف، ولكنها-كما يقول ييوسف العاني [55] «فرق تكونت من الهواة، ومعظمها فرق فنية وثقافية. وهي لا تحصل على معونة من الدولة إلا بقدر إعفائها من الضرائب والرسوم، ويفسح مجال العمل لها مجانا على مسرح الدولة». ثم هو يحدد المسار الفني والفكري للمسرح العراقي عامة فيقول في نفس الحديث: «نحن لا نؤمن مطلقا بمسرح الصالونات. ونؤمن إيمانا تاما بارتباط المسرح بالجماهير، وبأن يكون هذا المسرح مسرحا جادا حتى في فهمه للكوميديا.. فلسنا دعاة الضحك من أجل الضحك، ولسنا نريد أن يظل مسرحنا حابسا للأنفاس، جافا جفاف محراثنا المحرق. إنما نريده ممتعا يحمل البهجة والسعادة من خلال تراكمات متاعبنا اليومية، ومن خلال أزماتنا الحادة التي لن نوافق على تحويلها إلى مواقف يائسة تقودنا إلى الاستسلام والظلام المطبق.. أننا في العراق لا نملك المسرح التجاري المعروف، فنحن لا نخشاه لكننا نخشى المسرح التجاري الذي يأتينا مسجلا على أشرطة الفيديوتيب من القاهرة. هذا المسرح إنما يزعزع ما نحاول أن نثبته لدى جمهورنا من تقييم للمسرح الذي يجب أن يكون وأن يسود». وبالإضافة إلى المخرجين الذين تضمهم الفرقة القومية توجد مجموعة من المخرجين الذين ساهموا مساهمات إيجابية في صياغة الحركة المسرحية المعاصرة بالعراق، نخص منهم بالذكر إبراهيم جلال [56]، وقاسم محمد.

إبراهيم جلال:

درس المسرح في نيويورك، ودرس السينما في إيطاليا، ولهذا فان خطته في الإخراج للمسرح غالبا ما تقوم على خليط من تقنيات المسرح والسينما، وإبراهيم جلال من رجال المسرح العربي المعدودين الذين كان لهم فضل تسييس المسرح العربي في الستينيات وأوائل السبعينيات، من منطلق فكري واضح الالتزام بالاشتراكية، وهو يتخذ من فكر بريخت وتقنيات مسرحه

الملحمي خطأ أساسيا لمنهجه [57]. ولكنه مع ذلك لا يرفض العناصر الجمالية التي يمكن أن يستثمرها في اجتذاب الجماهير: في الديكور والأزياء وتكوينات الحركة والإضاءة، وقد أخرج لشكسبير وبريخت، ولكنه يتميز-عندما يخرج نصا عراقيا-بالبحث عن منطلقات شعبية محلية، وبخاصة في أداء الممثل، سعيا إلى مزيد من التفاصيل.

وعندما اخرج مسرحية «طوفان» للكاتب العراقي عادل كاظم، وعرضت في إطار مهرجان دمشق الرابع كتب رياض عصمت:

«استطاع إبراهيم جلال عبر إخراج متقن يتصف بالتكوينات الجمالية التي تدل في الوقت نفسه على تفهم عميق لروح النص وتفسيره تقدميا وإنسانيا، دون أن يسقط في هوة المباشرة-بل أنقذ المسرحية منها-استطاع أن يقدم من النص عرضا جميلا يزيده قيمة ويبعث فيه من المسرح وطقسيته الشيء الكثير. كان العرض يدور تحت إضاءة ملونة خافتة تلقي ظلالا مبهمة متضادة على وجوه وأشكال يغلب عليها لون الدم الأحمر، بينما الخلفية شاشة مضاءة بلون أزرق.. أما من حيث المضمون فقد أغناه الإخراج عندما جعل المسرح مستويين، أعلى وأسفل. الأعلى للكهنة ورجال السلطة، والأسفل للشعب البائس. كما مد جسرين إلى المستوى الأعلى الذي يمثل المعبد، جعل الأيمن منهما لرجال السلطة والكهنوت، والأيسر لأبناء الشعب، مستخدما ما نفس المستوى الأعلى في رسمه للحركة على نفس الاعتبار. حسب تطور الخط الدرامي للمسرحية ونمو الشخصيات». [58]

ونستطيع بتحليل هذه الدراسة النقدية أن نستتنسخ بسهولة أن إبراهيم جلال مخرج مفسر ملتزم وإيجابي. يبحث عن المعادلات المسرحية لفكر الكاتب، سعيا لتجسيده في مواقف فكرية ملموسة وواضحة ولا تقبل التأويل، ونستطيع أيضا أن نصنفه بين مخرجي الواقعية الاشتراكية.

قاسم محمد:

تخرج في معهد الفنون الجميلة ببغداد [59] عام 1962، ثم اكمل دراساته التخصصية في موسكو حتى 1968، وهو يجمع بين الكتابة للمسرح والإخراج، ومن أهم أعماله المسرحية الأدبية (وغالبا يقوم بإخراجها) «بغداد الأزل بين الجد والهزل»، «وكان ياما كان».

وهو منذ بداياته يذكرنا بشكل ما بمخرجي الموجة الجديدة في السينما، الذين لا يكتفون بالإخراج بل يؤلفون الفيلم أيضا. وحتى عندما لا يكون قاسم محمد مؤلفا للنص فانه يبذل جهدا تأسيسيا في توضيب المادة الأدبية للعرض، ونحن نرى ذلك جليا في أول عرض ذهب به إلى حلبة مهرجان دمشق للفنون المسرحية 1972 بعنوان «أنا ضمير المتكلم»، حيث اختار نقطة انطلاقه-كما يقول الدكتور رفيق الضبان-من أشعار المقاومة الفلسطينية: محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما، وأضاف إليها أشعارا مختارة من بيتر فايس، وبرتولد برشت، لان الإنسان المقاوم متوحد الهوية في رأيه، والانفعال الثوري يصح على الثائر مهما كانت جنسيته. ولكننا سنحاول التعرف على قاسم محمد من خلال عرضه-تأليفا وإخراجا-«كان ياما كان» الذي كانت لنا فرصة مشاهدته ومناقشته معه.

و «كان ياما كان».. . محاولة على طريق المحاولات الكثيرة لتأصيل العرض المسرحي الشعبي المستمد، مادة ووسيلة، من الموروثات الشعبية. وقد استوحى قاسم محمد أربع حكايات شعبية عراقية، ولكن أهم هذه الحكايات في التأصيل الدرامي الذي يقوم عليه العرض هي حكاية ابنة الملك التي خرجت على طاعة أبيها الملك-على خلاف أختيها-محافظة منها على مبدأ أخلاقي هو الصدق، ومتحاشية سلوك أختيها التفافي من أجل تحقيق المصالح الشخصية. وواضح أن هذه الحكاية مطابقة لحكاية البنات الثلاثة للملك لير في مسرحية شكسبير المشهورة، ولكن قاسم محمد يؤكد أن المأثورة العراقية أقدم من مسرحية شكسبير.

والعرض يقوم أساسا على مغن فردي وكورس، يؤدون بالتبادل بعض الأغاني الشعبية التي تقوم على تنوع الأصوات الغنائية في التراث الشعبي، ومن خلال هذه اللحظات الغنائية تتفجر الشخصيات والأحداث الدرامية.. العرض إذن، رغم تاريخية الأحداث، واقعي وتعليمي ويقوم على مسرح عار، وتلعب الإضاءة البيضاء دورا محدودا جدا، إذ تقتصر وظيفتها على تحديد أماكن الأحداث.. هو مسرح سياسي وتعليمي، ولكن عبق الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية العراقية (في أسلوب الحكواتي) ينسجان مناخا شاعريا يقيم توازنا دائما بين التعليمية والشعر.

إن قاسم محمد مخرج مفكر وملتزم، مؤمن بالواقعية الاشتراكية، ولكن

واقعيته لا تسلك مسلك المسرح الملحمي عند بريخت، بل تميل الأزل الأخذ بمنطق المسرح العاري الذي يركز على الأغاني والكلمة. ويمتاز قاسم محمد بقدرة تعليمية فائقة لأداء الممثل، صوتا وحركة، فممثلوه في هذا العرض يكونون كلا متناغما في أسلوب الأداء، بعكس ما رأيته له قبلا على خشبة المسرح الوطني بالجزائر في أوائل السبعينيات في مسرحيته (بغداد الأزل بين الجد والهزل).

2- المغرب العربي:

إذا كان المسرح قد تأسس في المشرق العربي في السبعينيات من القرن الماضي، فان الثابت أنه في المغرب العربي الكبير لم تبدأ حركة الهواية للمسرح باللغة العربية إلا في أوائل العشرينات من القرن العشرين، على أنه من الثابت أيضا أن جولات الفرق المصرية بأقطار المغرب العربي في العقدين الأول والثاني من هذا القرن هي التي نشطت حركة الهواة في هذه البلاد، فتأسست الفرق، وبدأت حركة ترجمة لبعض أعمال المسرح العالمي- والفرنسي بوجه خاص-وكانت معظم هذه الفرق تتجه إلى تمثيل ما يقع تحت يدها من مسرحيات وطنية وفي مقدمة هذه المسرحيات «صلاح الدين الأيوبي» لفرح أنطون، الأمر الذي نبه سلطات الاحتلال الفرنسية في الجزائر وتونس والمغرب إلى فرض رقابة شديدة على المسرح العربي ابتداء من أوائل الثلاثينيات.

وبطبيعة الحال فإننا لا نستطيع أن نتحدث عن الإخراج في هذه المراحل التأسيسية في الجزائر وتونس والمغرب، ولكن القارئ أو الباحث الذي يريد أن يطلع على البدايات المسرحية في المغرب العربي يستطيع أن يلجأ إلى عمل تسجيلي رائع في صيغة مذكرات، باللغة الفرنسية، لرائد من رواد الحركة المسرحية بالجزائر، هو الأستاذ محيي الدين باشطرزي [60].

والبداية الحقيقية لعصر مسرح المخرج لا تحين في بلاد المغرب العربي إلا بزوال الاستعمار (الفرنسي في الجزائر وتونس والمغرب، والإيطالي في ليبيا)، حيث تبدأ الخطط الوطنية لبناء ما بعد الاستقلال. أما في ليبيا فان المسرح ما يزال في طور التنشئة، بشريا ومعماريا وفنيا، وان كانت حكومة الثورة قد بادرت بإنشاء مؤسسة عامة للمسرح والسينما. وأما في

الجزائر وتونس والمغرب، فان تجارب الهواية التي بدأت منذ العشرينات قد عاونت على بدايات حاسمة لمسرح عربي اقرب إلى النضج.

الجزائر:

تبدأ البوادر الأولى للمسرح العربي في الجزائر في أوائل العشرينيات، حيث يتجمع الهواة-دون إعداد مسبق، ودون خطة واضحة-ليصنعوا مسرحا على غرار مسارح الجوقات المصرية التي بدأت تقوم برحلات مسرحية منذ 1906 في الجزائر العاصمة، وفي غيرها من العواصم (وهران، قسنطينة، عنابة، تلمسان.. الخ) ويقرر محيي الدين باشطرزي أنه وصحبه كانوا يلتقون بجوقات الشيخ سلامة حجازي وجورج أبيض وعزيز عيد وفاطمة رشدي، ثم يوسف وهبي ونجيب الريحاني [91].

وكان محيي الدين باشطرزي وحيدا يقود البدايات الأول، ثم لحق به «علالو <Allalou حيث بدأ بعرض مسرحية بالعربية الفصحى بعنوان «في سبيل الوطن» أحضرها من بيروت زميل لهما اسمه المنزليMansali وكان ذلك في أول يناير 1923.

ثم لحق بالقيادتين بعد ذلك «رشيد قسطنطين»، آتيا من باريس، بعد أن قضى ردحا من الزمن في كواليس المسارح الفرنسية (توفي 1944). وكانت عروض هذه المرحلة تتضمن الكوميديا (اقتباسا ثم تأليفا) بصفة أساسية، مع فواصل من الغناء والرقص، وغالبا ما كان البرنامج يتضمن اسكتشات غنائية تقوم على النقد الاجتماعي والسياسي.

ويبدو أن الفرق التي كان هؤلاء الرواد يكونونها-سويا أو منفردين أحيانا-كانت تحظى بتشجيع محدود من سلطات الاحتلال الفرنسية، بدليل أنها أنجزت عدة رحلات إلى فرنسا ولقيت عروضها في باريس ومرسيليا إعجاب الجالية الجزائرية والصحافة الفرنسية [62].

ولا مجال بطبيعة الحال للحديث عن «الإخراج» في هذه المرحلة التي تمتد حتى أوائل الستينيات، وحتى ما بعد انتصار الثورة وانتهاء الاحتلال الاستيطاني الفرنسي في 1962، فلقد كان باشطرزي وقسنطين وعلالو يؤلفون ويمثلون ويغنون، وكانوا بالطبع يتركون لواحد منهم مهمة تنظيم العرض.

ولعل من العوامل التي ساعدت على استمرار جهود هؤلاء الرواد، وعلى التفاف الجماهير بعروضهم، أن المسرح العربي كان يعتبر، ولو بشكل غير مباشر، سلاحا من أسلحة مقاومة الفرنسة الكاملة للجزائر، إلا أن هذه الجهود لم ترق إلى ميلاد أدبي مسرحي جزائري عربي ذى قيمة.

لهذا فان أول أدب مسرحي يؤرخ به للمسرح الجزائري هو مسرح «كاتب يسن»، الذي بدأه بمسرحيته «الجثة المطوقة» في أعقاب مذبحة 8 يناير 1945 بالجزائر العاصمة، والتي سقط فيها 45 ألف شهيد جزائري [63]. إلا أن كاتب يسن أيضا كتب مسرحه باللغة الفرنسية، وان كان في أوائل السبعينيات قد بدأ يكتب باللغة المحلية الجزائرية.

ولم تقتصر جهود كاتب يسن على الكتابة للمسرح ونظم الشعر، بل تجاوزت ذلك إلى تكوين مسرح من الهواة تحت قيادته، الأمر الذي يضعه بين مصاف رجال المسرح، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن كاتب يسن فنان وسياسي ملتزم، وانه من دعاة الحرية، لا في الجزائر وحدها، بل للإنسان في فيتنام وأنجولا وفلسطين.

وكان التعريب من أول أهداف الدولة بعد الاستقلال، ولقد تناولت حملة التعريب المسرح أيضا فتأسس معهد للفنون المسرحية ليغذي المسرح بالفنانين القادرين على الأداء باللغة العربية [64]، وتم كذلك تعريب الإذاعة والتليفزيون وجانب من الصحافة.

ومع بدايات المسرح العربي فيما بعد الاستقلال يبدأ عصر «المخرج» بالجزائر، ومن المخرجين البارزين الذين ساهموا في صياغة الحركة المسرحية الحديثة بالجزائر «مصطفى كاتب»، و «عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب بكاكي»، و «عبد القادر علولة»، وقد لحق بهم بعد ذلك أكثر من مبعوث من الخارج.

مصطفى كاتب:

التحق مصطفى كاتب بالعمل المسرحي في الجزائر تحت إشراف باشطرزي في 1939، بعد أن تتلمذ عليه، فلقد تنبه باسطرزي مؤخرا إلى أنه يحتاج إلى تنشئة صفوف من الممثلين: «فلقد لاحظت بكل أسف أن كثيرين من الرفاق القدامى يتركوننا، ولم يكن من السهل ملء الفراغ، حيث

لا يوجد كونسرفاتوار أو معهد أو مدرسة من أي نوع. وكانت المنظمات الشبابية توجه إلي بين الحين والآخر بعض الموهوبين.»..

ولا شك أن مصطفى كاتب قد عزز هوايته بكثير من مميزات منهج باشطرزي في المسرح. من ذلك اهتمامه بالتراث الشعبي، أدبا وموسيقى وتشكيلا إلا أن مصطفى كاتب لم يكن ليكتفي بالتمثيل في فرقة باشطرزي لفترة طويلة، فلقد كانت طموحاته تتطلع إلى أن يكون من رجال المسرح الذين يشاركون مشاركة إيجابية في خلق حركة مسرحية عربية بالجزائر أو على أسس علمية. والأرجح أنه التحق بجبهة التحرير الجزائرية عندما تشكلت وبدأت المقاومة وأنه ساهم في تشكيل بعض الفرق الفنية الموجهة لمقاومة المستعمر. إلا أننا نجده في أواسط الستينيات مديرا للمسرح الوطني بالجزائر العاصمة، وعميدا لمعهد الفنون المسرحية ببرج الكيفان (من أعمال العاصمة، وقد أخرج معظم أعمال المسرح الوطني منذ هذا التاريخ وحتى 1973 حيث تسلم مهمة تأسيس المسرح الجامعي بوزارة التعليم العالي.

ومن أهم أعمال مصطفى كاتب «الجثة المطوقة» و «الرجل ذو الحذاء المطاطي» لكاتب يسن، و «دائرة الطباشير القوقازية» و «بونتيلا وتابعه ماتي» لبريخت [65].

ومصطفى كاتب كمخرج متأثر بالمسرح الفرنسي الذي عاصره وتشبع به، سواء في الجزائر أو في فرنسا، وبمخرجي الكارتل بوجه خاص، وربما كان تأثره أعمق بجان فيلار وبجهوده نحو مسرح شعبي، إلا أن كاتب يتطلع إلى مسرح سياسي، ولهذا فهو يستوحي بعض نظريات بريخت. ومن العسير أن نتحدث عن فن الممثل ونحن بصدد هذه المرحلة من تاريخ المسرح الجزائري، ذلك أن ممثلي المسرح الوطني ما يزالون (وعلى الأقل حتى 1975) خليطا من المتعربين والمتفرنسين-وهو أمر ما يزال واضحا في كل مؤسسات الجزائر، ولكن يبدو أن ما أفسدته مائة وثلاثون عاما من الاستعمار الاستيطاني يصعب أن تصلحه ثلاثة عقود من الزمان-وعلى ذلك فان محاولة التصنيف تنصرف فقط إلى الصورة العامة للعرض. ولقد يؤدي فقدان وحدة اللغة-ووحدة الإيقاع بطبيعة الحال-عند الممثلين، وأحيانا كثيرة وحدة الأسلوب. إلى اهتزاز العروض، إياها كانت خطة المخرج، وأياما كانت قدرته على قيادة المجموعة، الأمر الذي يمكن أن ينسف أي جهد إخراجي.

عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي:

ولد في مستغانم في أوائل الثلاثينيات في أسرة من تجار البحر والصيد، وهوى الفن منذ الصبا، فبدأ مع لفيف من أصدقائه يحاولون المسرح. وبالرغم من أن ثقافته العربية ضعيفة للغاية ؟ فهو لا يقرأ ولا يكتب العربية، وإذا كتب باللهجة الجزائرية كتبها بالحروف اللاتينية، أقول بالرغم من هذا فانه جزائري عربي حتى النخاع، لهذا فقد ارتبط المسرح عنده بالثورة، وبالسياسة، وبالتراث الشعبي الأصيل.

وقد أسس في الخمسينيات فرقة مسرحية خاصة أسماها «فرقة كراكوز» وأخذ يعمل مع رفاقه لخلق مسرح شعبي حقيقي، فانطلقوا نحو الشعب يدرسون أحواله، ويسجلون أساطيره وأغانيه، ويتعلمون الموشحات الأندلسية والرقصات، ويسجلون الأشعار الشعبية، ويستوعبون التفاصيل الطقوسية والحركية للمهن المختلفة للشعب، وكانت الفرقة تكد وتعمل وتحصل وتفكر وتبدع في جهد جماعي، دون الاهتمام بالأسماء أو الإعلان عنها، إلى أن توصلوا إلى نوع من المونتاج لبعض مشاهد أسموها: «ما قبل المسرح، بمعنى: في طريق البحث عن مسرح [66] وقد عرضت الفرقة هذه الفصول في باريس في 1964، حيث كتب الناقد الفرنسي جيل ساندريه عنها في مجلة آرت Art الباريسية [67].

«إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيمييه الفرنسي صاحب نظرية المسرح الشعبي وآلات المسرح الثقيلة الضخمة. إن أعمال كاكي متكئة على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل (ضحك، كاباريه، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، سيرك، ويبدو النص كأنه تقريري، إلا أن هذا ظاهري فقط، والممثل مع المخرج يتلاعبون في تقديمه واللعب بكلماته: كل ما فيه ذو أبعاد. النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المرعب. ها هو فن حر وصحيح، تجد فيه حتى رؤساء الجمهوريات غير مقدسين (ليس الرئيس الفرنسي بالطبع ولكن الرئيس الجزائري أيضا) وفي كل هذه الفصول التي تعتمد أولا على الجوقة (جوقة ما بين أرستوفان وسوفوس) نجد هذه المواضيع مطروحة بطريقة ناجحة مسرحيا. المواضيع المشتركة لعل المجتمعات الإنسانية القانون، العدل، مقاومة الطغاة، الصدق، المخاتلة، نظام المدينة، روابط الحب روابط الحقد، سلاسل الجلادين

وسلاسل الحقوق المسموح والممنوع.. حق الثورة، استعمال العنف».

وكانت الفرقة قد قدمت في مستغانم، ثم في المسرح الوطني في الجزائر العاصمة أعمالا أخرى منذ 1962 , 132 سنة من التاريخ، شعب الظلام، أفريقيا قبل العام الواحد.

وفي 1966 قدمت الفرقة مسرحية «السقا» التي كتبها كاكي عن أسطورة جزائرية شعبية، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي صاغ منها بريخت مسرحيته الملحمية «الإنسان الطيب من ستشوان» (68).

وفي هذه المسرحية استطاع كاكي أن يؤكد أولا منهجه، وأن يؤكد ثانيا إمكانية تأصيل مسرح عربي على أسس من التراث الشعبي، ولكن ذلك يحتاج بالدرجة الأولى إلى مجموعة متوائمة من الفنانين ذوي المواهب النادرة: صوتا، وحركة، وتعبيرا، وثقافة، ويحتاج إلى عمل جماعي دائم، ينكر الذات، ويعلي الأهداف الموضوعية وهذا ما تعتمد عليه الأشكال الحديثة للمسرح كالمسرح الحي والمسرح الفقير.

عبد القادر علولة:

من المخرجين الأكفاء الذين بدءوا يعودون من بعثاتهم الدرامية منذ أوائل السبعينيات، وقد أتم علولة دراساته في موسكو وعاد إلى الجزائر في 1972 حيث بدأ حماته المسرحية بعرض ممثل واحد قدم فيه «يوميات مجنون» لجوجول، على خشبة المسرح الوطني بالجزائر العاصمة.

ومن خلال هذا العرض يطرح علوله منهجه الفكري والفني: انه مفكر سياسي يعتنق فكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير، وهو يأخذ عن استانسلافسكي اهتمامه بالتحليل النفسي الاجتماعي، وعن بريخت ملحميته وتعليميته وتلخيصيته.

وسرعان ما برز اسم علوله، فأسندت إليه إدارة المسرح الوطني بوهران في 1974 حيث بدأ تجربة واعية لتأسيس مسرح سياسي جماهيري. وتجربة عبد القادر تقوم على أساس «المسرح المرتجل»، ولعل من الأسباب التي دفعته إلى هذا المنطلق انعدام النص المسرحي الجزائري: تحت إشراف المخرج (علولة) يجتمع الشباب من الفنانين ويطرحون قضية أو أكثر من القضايا التي تؤرق المجتمع الجزائري: الثورة الزراعية، التعريب، البترول،

البناء الاشتراكي.. الخ. ويبدأ الحوار ويبدأ التناقض، ثم تبدأ عملية الاختيار، حتى يتم التوصل، ليس فقط إلى النص، بل أيضا إلى التفاصيل الكاملة للعرض. والتجربة تبدو، بادئ ذي بدء، تكرارا لتجربة كوميديا الفن الإيطالية، إلا أنها تتجاوزها بإنجاز وتسجيل النص والعرض المنضبط قبل مواجهة الجمهور. ولكن الذي فات عبد القادر علولة، أو الذي لم ينتبه له، انه لكي تنجح مثل هذه التجربة، يجب أن يتوفر فريق كامل من رجال المسرح بالمعنى الكامل، أي على مستوى النضج الكامل-أو الأقرب إلى الكمال-ثقافيا، و فنيا، وفكريا، وأن يتمكن أعضاء الفريق أيضا من صنعه الصياغة الدرامية. أقول هذا لأنني شاهدت النتيجة النهائية لتجربتهم مع «الثورة الزراعية» في الجزائر العاصمة، وتيقنت من قيام التجربة على أسس من السطحية والسذاجة، رغم عدم شكي في إخلاص المجموعة وتفانيها.

المغرب:

وفي المغرب أيضا مبدأ حركة المسرح العربي في 1923، اثر عدة زيارات للفرق المصرية، حيث تتكون أول فرقة للهواة في فاس-معظم أعضائها من طلبة المعهد الإسلامي بفاس-بمشاركة فنانين من مصر ومن تونس، وتقدم أيضا مسرحية «صلاح الدين الأيوبي»، الأمر الذي يؤكد أن بداية حركة المسرح العربي في أقطار المغرب العربي الكبير كانت دائما مقترنة بالفكر الثوري الذي يتجه بالمسرح إلى مقاومة الاستعمار. ثم تتكون فرق أخرى للهواة في طنجة والدار البيضاء. ويتوقف النشاط المسرحي في 1930 بعد الأحداث الدموية التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي، وراح ضحيتها أحد رجال المسرح البارزين آنذاك (محمد الكري) بعد أن ضرب إلى درجة الموت في سجنه.

ولكن زيارة فرقة عزيز عيد وفاطمة رشدي للمغرب في 1932 تعيد الروح للمسرح المغربي، إلى أن توقفه مرة أخرى رياح الحرب ا لثانية في 1939 [69].

الطيب الصديقي:

والمخرج الوحيد الذي يمكن أن يطرح اسمه في المسرح المعاصر في

المغرب الآن هو الطيب الصديقي، فهو، فيما نعلم، الذي حاول، واجتاز تجربة إيجابية لبناء مسرح عربي حديث في المغرب. ولقد أكدت تجربته المشهورة «مقامات بديع الزمان الهمذاني» أنه من القلائل الذين وضعوا خطة علمية لتأصيل المسرح العربي على أساس من الفن الشعبي. يقول الدكتور سلمان قطايه في كتابه [70]: «التحق الصديقي منذ صغره بالفرق المسرحية من الهواة والمحترفين، وتتلمذ على يدي جان فيلار في باريس [71]، في المسرح القومي الشعبي TNP ولا يزال الصديقي يذكر نصيحة أستاذه الأخيرة: (عند عودتك إلى بلادك يجب أن تنسى كل ما رأيته هنا ولا تعيد سوى التقنية) وتتميز نظرة الصديقي إلى المسرح في عدة نقاط:

1- إن المسرح في البلاد العربية يجب أن يكون من النوع التام (الشامل) أي أن يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء ودراما.. الخ.

2- كذلك يجب دراسة كل. ما هو شعبي بالتفصيل، والأخذ عنه بشكل مستمر، لذلك فانه يقوم برحلات فنية وجولات في كل المدن والقرى، ويسجل الأغاني والأقاصيص والأساطير والأشعار والموسيقى.. والنكت الشعبية والتعابير اللطيفة. كذلك فهو يدرس كل الأشكال الشعبية المسرحية الموجودة في بلاده ليقدمها على مسرحه، هو مطلع على تاريخ شعبه ويستوحي منه دوما صورا فنية جديدة.

وعندما بدأ العمل في بناء مسرح محمد الخامس (مقر المسرح البلدي في الدار البيضاء) كان من المناهضين لذلك المسرح، فهر يعتقد انه نسخة وتقليد للمسارح الأوروبية. وفي إيمانه أن بلادا مثل بلاده لا حاجة بها لأمثال هذه الأبنية الضخمة، لأنها تبعث الفزع لدى ابن الشعب، وتجعله يهرب منها ولا يرتادها [72]. ويعتقد أن الشكل الأمثل للمسرح هو المسرح المتنقل الجوال».

ولقد بدا الطيب الصديقي حياته المسرحية بالاقتباس والترجمة، ولكنه بدأ مبكرا بالبحث عن شكل مغربي للمسرح، وقطع في هذا شوطا طويلا، بدأ يعرض «سلطان الطلبة» ثم «الطريق» التي تنتقد التعلق بالمشايخ والأولياء، ثم «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» وأخيرا رائعته التي أضافت خطأ جديدا في طريق تأصيل المسرح العربي: «مقامات بديع الزمان الهمذاني» التي عرضت في إطار مهرجان دمشق للفنون المسرحية 1972.

وسأستأذن القارىء مرة أخرى في الرجوع إلى كتاب الأستاذ رياض عصمت، لاورد بعض فقرات دراسته القيمة لعرض المقامات في مهرجان دمشق [73]: «لقد قام الصديقي بعمل على مستوى عالمي في وعيه لطريقة الإسقاط الحسية-وليست المركبة-لجوانب متفرقة من ملامح إنسان العصر، يربطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة، وبالأخص الأولى منهما، بظل ما يحيد بها من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمزانية الشهير (أبو الفتح الإسكندري).

لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدامه للإيحاء غير المباشر، بدلا من الرمز الواضح Allegory بينما تبدو معظم الأعمال العربية-الأكثر ترابطا ووحدة من جهة النص-بدائية فنيا من هذه الناحية. لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Episode) وليس على الحدث (Action) مقتربا بذلك من الأشكال الحديثة للمسرح في نفس الوقت الذي يعيد به ذاكرتنا إلى الأصول البدائية الشرقية للمسرح (اليابان، الصين، ونوادر جحا، وكراكوز، وتمثيل المشاهد الدينية) في اعتماده على أسلوب الحكاية (Parable) وفي تطويره للتراث القديم وبعثه حيا من خلال رؤيا حادة كالسيف القاطع في سخريتها، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها، شعبية بقدر ما هي فنية، صممت لتقدم أينما كان، ولكل الناس.. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء. لقد فعل الطيب الصديقي عندما قدم المقامات كما فعل فلليني في السينما عندما أخرج «ساتيريكون» الذي يعالج مرحلة الانحطاط في الحضارة الرومانية، فأسقط ذلك دون دلالات مباشرة، ودون أن يلبس أبطاله لبوس العصر، على تدهور وأقول الحضارة الحديثة وتردي إنسانها.. . إنها رؤيا مخرج لريد أن يقول شيئا عبر حكاية شعبية أو حكايا..».

كيف نصنف الطيب الصديقي ؟ لعل الشكل الأمثل هو أن نورد كلماته في نفس المقابلة التي أجراها معه رياض عصمت، وهو يجيب هنا عن موضوع التزام الفنان:

«قيل الكثير عن الالتزام. وفي اعتقادي أننا في الفترة التي نعيشها في البلدان العربية، وفي كل البلدان المتخلفة اليوم، إذا استطعنا أن نجعل أي إنسان يبدع في عمله، ويخلق شيئا جديدا، فإننا نحقق أفضل أنواع الالتزام.

نحن بحاجة إلى كتاب ومخرجين ومفكرين وفنانين وعلماء.. نحن بحاجة إلى أناس يقدمون لوطنهم شيئا جديدا ومفيدا. وهذا هو أكبر التزام. المؤسف أن الناس يظنون أن مسرح الالتزام هو مسرح الشعارات. ولكن على العكس فالمسرح ليس فنا واقعيا. لا بد أن تقول كمؤلف أو كمخرج ما تريد قوله للجمهور بطريقة فنية. الحركة المسرحية أمر غير واقعي طبعا. إذن فأنت تقول ما تريده بطريقة غير مباشرة.-تقوله بطريقة غير واقعية، لتصل إلى الواقع [74].

تونس:

وفي تونس أيضا ساعدت جولات الفرق المصرية التي بدأت منذ 1904 تنشئة بيئة مسرحية، تكونت فيها كثير من الفرق الخاصة، ومن أهم الجهود المصرية إشراف جورج أبيض على تكوين وتدريب «فرقة التمثيل العربي» بناء على استدعاء من الجنرال سفار عمدة مدينة تونس، وكان ذلك اثر جولة من جولات فرقته بأقطار شمال إفريقيا في 1921.

ويقول محيي الدين باشطرزي [75] أن جورج أبيض استطاع أن يخرج مجموعة من التلاميذ كان لهم الفضل بعد ذلك في تأسيس مزيد من الفرق. ولا شك أن هذا المناخ المسرحي-وان قام بالدرجة الأولى على نصوص مستوردة من مصر ومن سوريا-قد أدى إلى زرع المسرح بشكل ما في مدن تونس، الأمر الذي أدى إلى ظهور حركة مسرحية تونسية فيما بعد الاستقلال.

ومن الركائز الأساسية لهذه الحركة المسرحية التي تحظى بكثير من اهتمام الجماهير التونسية، وتستند إلى معونة محدودة من الدولة. المعهد العالي للفنون المسرحية (مركز الفن المسرحي) بتونس، وقد أنشأه حسن الزمرلي في أواخر الأربعينيات. وقام بإدارته في 1962 الأستاذ محمد عزيزة ا لكاتب والناقد المشهور [76] ومن أهم أساتذة المعهد حسن زمرلي، وهو من أهم رجال المسرح التونسي الذين ساهموا في تأسيس المسرح التونسي تمثيلا وتأليفا وإخراجا، ومحمد الحبيب، ومحمد العقربي.

ويشارك خريجو هذا المعهد في تكوين كثير من الفرق المسرحية الخاصة، كما يعمل معظمهم بعد التخرج في المراكز الثقافية المنتشرة في أنحاء

الجمهورية التونسية.

ومند سنوات تقام مهرجانات سنوية في بعض مدن تونس، من أهمها مهرجان مدينة «سوسة» وهو مخصص للمسرح في المغرب العربي، ومهرجان «الحمامات» الدولي الذي يقام في، صيف كل عام، وتعرض فيه جميع الفنون المسرحية، وبالحمامات أيضا مركز ثقافي دولي تابع لليونسكو يساهم في كثير من الدراسات العلمية للمسرح العربي، والمسرح البلدي في العاصمة تونس هو المسرح القومي التونسي، و قد تعاقب على إدارته المخرجان ورجلا المسرح التونسي العربي «علي بن عياد» ثم «المنصف السويسي».

علي بن عياد (توفي في 1972):

بدأ علي بن عياد دراسته المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بتونس. ثم اكمل دراساته في باريس بالكونسرفاتوار على يد رنيه سيمون Rene simon، وقضى بعد ذلك عاما بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة، استشرف خلاله واقع المسرح المصري. (أواخر الخمسينيات)، ثم اختتم دراساته بفترة تدريبية بالمسرح القومي الشعبي في باريسTNP على يد جان فيلار، وبفترة تدريبية أخرى في الولايات المتحدة، وعاد إلى تونس في 1961 ليبدأ رحلته المسرحية، وقد كانت رحلة قصيرة لم تستغرق إلا أحد عشر عاما.

وكان علي بن عياد يعتقد أن المسرح العربي يجب أن يواصل الاقتباس لفترة طويلة من المسرح العالمي حتى يتكون الكاتب العربي في يلتف الجمهور حول المسرح، بعكس ما يعتقده بعض الرواد الآخرين في المسرح العربي كيوسف إدريس وسعد الله ونوس والطيب الصديقي ونجيب سرور، من أن المسرح العربي يجب أن يستنبت من التراث العربي الفني بالدراما [77].

ولقد طبق علي بن عياد نظريته بالفعل فيما قدم من أعمال، اذ بدأ باقتباسات من شكسبير (العين بالعين) وموليير (البخيل)، وقد عرفت الأولى في مسرح الأمم بباريس في 1964. ثم قدم من التراجم كاليجولا لأبير كامي وعطيل لشكسبير، وفي تجربة عطيل خطا خطوة في سبيل تحقيق مسرح قومي عربي فاستعان بممثلين من تونس والجزائر والمغرب ومصر. إلا أن علي بن عياد قدم للمسرح التونسي أكثر من عمل لكتاب تونسيين أيضا،

ومن أهمها: مراد الثالث للكاتب التونسي بن حميدة، وعهد البراق للكاتب التونسي الحبيب بو الاعرس.

وكان علي بن عياد مخرجا متمكنا من تقنيات المهنة، وممثلا بارعا وجماهيريا، وهو من أصحاب الواقعية الجمالية.

ومما يعاب عليه أنه استهدف في أعماله: «إرضاء الأوروبيين وكسب جوائزهم، لأكسب شعبه إلا جانبه [78]».

المنصف السويسي:

تخرج في مركز الفن المسرحي بتونس (المعهد العالي للفنون المسرحية) في 1965، ثم أوفد إلا مدينة الكاف ضمن مشروع إنشاء المراكز الثقافية القومية، فأسس «فرقة الكاف» المسرحية، حيث التفت به مجموعة من شباب الهواة، وقد التقيت بالفرقة أثناء إقامتي بالجزائر، حيث كانت تقدم للجماهير بالعاصمة الجزائرية مسرحية «سيدي بني آدم»، وهي من إعداد المنصف السويسي عن فيجوبردو الكاتب البرازيلي، وتيقنت من أن الفرقة تقوم على مبدأ البحث والاجتهاد الجماعيين، وتيقنت أيضا من أن ممثلي الفرقة يحاولون في مختبرهم اكتشاف أصول فن الممثل الشعبي: سواء في التراث الشعبي العربي، أو في التراث الشعبي الأوروبي، والإيطالي بوجه خاص (كوميديا الفن)، للتعبير عن القضايا الاجتماعية المطروحة في الأرض التونسية العربية.

ومن خلال حوار مع المنصف السويسي جرى مؤخر في الكويت سألته عن منهجه فوقع له ما يقع لي عادة عندما يطرح علي هذا السؤال، حيث قضى لحظة صمت طويلة نسبيا، تشوبها الحيرة، ثم قال: إذا كان ولا بد أن أحدد منهجي-وليس هذا هو اختصاصي في الواقع، بل من اختصاص النقد-فإنني أعتبر نفسي من أصحاب «الواقعية الفنية»، وهو في النهاية ما نستطيع أن نطلقه على العروض التي شاهدناها له من تصنيف.

وقد أخرج المنصف السويسي عددا من الأعمال العالمية، من أهمها «ماكبث» لشكسبير، «وراشومون» من المسرح الياباني، وعددا لا بأس به من الأعمال التونسية، من أهمها «ديوان الزنج» و «الحلاج» للكاتب عز الدين المدني، وهو من أهم وأنضج الكتاب في تونس، كما قدم أيضا أعمالا عربية

من أهمها «الزير سالم» لالفريد فرج، و «اللغز» التي أعدها عن «أنت اللي قتلت الوحش» للكاتب علي سالم.

وقد تولى المنصف السويسي إدارة «فرقة ومسرح مدينة تونس» في 1973.

3- الخليج العربي.

المسرح يواجه في الجزيرة العربية والخليج العربي ظروفا عاناها المشرق والمغرب العربيان واستطاعا أن يتغلبا عليها في وقت مبكر.. من أهمها بعض المعتقدات الدينية، وكثير من التقاليد الاجتماعية.

ومع ذلك فقد استطاع هواة الفن بوجه عام، وهواة المسرح بوجه خاص، أن يكسروا حدة هذه الظروف في الكويت، والبحرين، وقطر. ففي الأقطار الثلاثة اهتمت الدولة-على أبعاد زمنية متقاربة-بالفن وبالمسرح، ففي الكويت مثلا اكتسب إلى المسرح صفة متقاربة-بالفن وبالمسرح ففي الكويت مثلا اكتسب المسرح صفة رسمية منذ 1950 بعد أن عاد حمد الرجيب [79] من بعثة دراسية للمسرح في القاهرة أتم فيها دراسة التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية. تأسس المسرح المدرسي، ثم أنشئت إدارة للشئون الاجتماعية تولى أدارتها في 1954 ودخل في اختصاصها تنظيم الجهود المسرحية، فأنشئت الفرق المسرحية المحترفة الثابتة، ثم تأسس أول معهد للفنون المسرحية في 1967- متوسطا في البداية-تحت إشراف وإدارة الأستاذ زكي طليمات، ثم تأسس المعهد العالي للفنون المسرحية في 1973 وأنشئت أول دار مسرحية في هذه الحقبة أيضا.

ولقد كانت للمعهدين-وما تزال-آثار إيجابية في أقطار المنطقة بصفة عامة، عن طريق منح دراسية تقدم لمواطني هذه الأقطار، ونحن نلاحظ مثلا أن الفضل في تنشيط الحركة المسرحية في البحرين و في قطر يرجع بالدرجة الأولى الأوروبي الشباب من خريجي المعهدين [80] بل إن المعهد بدأ يستقبل طلابا وطالبات من المملكة العربية السعودية منذ العام الدراسي الماضي، الأمر الذي يؤكد له صفة الريادة في زرع المسرح في المنطقة.

ومن المشاكل الحادة التي ما تزال تعانيها الحركة المسرحية في الخليج العربي كافة مشكلة النص المسرحي المحلى، ولكنها في النهاية مشكلة منطقية

ومشروعة إذا وضعنا في اعتبارنا قصر العمر المسرحي للمنطقة، خاصة إذا استبعدنا من هذا العمل مراحل الإرهاص الأولية، التي تبدأ في الأربعينيات وتصل غايتها في أواسط الستينيات. وإذا كان من العسير أن نتحدث عن «الإخراج» في المسرح الخليجي خلال فترة وجيزة كهذه، فإننا يجب أن نتوقف بكل احترام عند رجل بارز من رجال المسرح في الكويت، هو صقر الرشود، الذي كان له الفضل الأكبر في تكريس مهنة المخرج في المسرح، ليس فقط في الكويت، بل في الإمارات العربية أيضا.

صقر الرشود: (1940 - 1978).

يعتبر صقر الرشود حالة خاصة وشاذة في تاريخ المسرح بالكويت والخليج، فهو ليس فقط أحد الزارعين الأوائل للمسرح في الكويت، وليس فقط أحد الباحثين نظريا وتطبيقيا عن مسرح يتميز بالشخصية الخليجية، بل هو أيضا يجمع صفات رجل المسرح المتكامل، فهو كاتب مسرحي، وممثل، ومخرج مبدع، بل انه أيضا يعتبر الأساس في التجمع الشبابي الذي أسس مسرح الخليج بالكويت في 1963، وفي فتح الطريق أمام الكاتب المسرحي الكويتي، وأمام الفتاة الكويتية والعربية للمشاركة في الحياة المسرحية [(81)]، وهو بعد ذلك كله رجل المسرح المتفرد من نوعه في منطقة الخليج حتى وافاه الأجل في 25 ديسمبر 1978 في حادث سيارة بينما كان يسهر على تأسيس مسرح في الإمارات المتحدة بتكليف من وزارة الأعلام بدولة الإمارات.

لم يتلق صقر الرشود دراسات في معاهد متخصصة في فنون المسرح، بل أتم دراسته الجامعية في تخصص علمي بعيد كل البعد عن الفن (العلوم السياسية والاقتصاد بجامعة الكويت 1973) [(82)] ولقد يكون هذا الاتجاه نوعا من تحدي الفنان الواثق من موهبته ومن تمكنه من أدوات المهنة، ولقد يكون أيضا إصرار منه على أن يتقدم لشعبه مسرحا أصيلا معبرا عن مجتمعه وغير متأثر بأية روافد من الخارج. على أن اهتمام صقر باجتياز مرحلة الدراسة الجامعية رغم أنه بدأ كفاحه على طريق المسرح قبل اتخاذ هذا القرار، يعتبر إحساسا منه بالمسئولية قبل الدور الخطير الذي سيلعبه كرجل مسرح، من النواحي الثقافية والسياسية والاجتماعية.

وإذا كان محمد النشمي قد بذل جهودا تأسيسية في مرحلة المسرح المرتجل في الكويت، وإذا كان الجهد المشترك-بين حمد الرجيب وأحمد العدواني قد أعطى أول مسرحية كويتية شعرية كما ذكرنا، فان صقر الرشود قد كتب أول مسرحية كويتية طويلة هي «تقاليد» في 1960 ليطرح فيها صورة من صور التناقض الاجتماعي، هي صورة التفرقة بين، «المواطن الأصيل والمواطن البيسري»، أي ابن القبيلة ومن لا ينتمي إلى قبيلة [83] ويقول الدكتور محمد حسن عبد الله في كتابه المشار إليه بصدد هذه المسرحية: «أن التطور الذي حاول الرشود أن يقحم فيه المسرح الشعبي [84]، لم يكن إخراجه من مرحلة الارتجال وحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى الأسلوب أو مستوى الأداء الفني والفكري الذي سار عليه المسرح الشعبي في مرحلة الارتجال [85].

صقر الرشود مخرجا:

رغم اهتمام صقر الرشود بالكلمة الكويتية النابعة من ظروف الإنسان الكويتي التاريخية والمعاصرة، والتي تعبر عن أمله في حياة أفضل في المستقبل، ذلك الاهتمام الذي أدى به إلى أن يبدأ خطواته الأولى كاتبا، فانه كان يقيم اختياراته كمخرج على أسس قومية غالبا وعالمية أحيانا، عن إيمان-فيما نعتقد-بأن العمل المسرحي الأدبي الناضج يعبر دائما عن القضايا العامة للإنسان في كل مكان وفي كل زمان. فعندما قررت الكويت المشاركة في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في 1974، اختار صقر نصا لكاتب عربي، يعبر عن قضية عربية قومية «على جناح التبريزي وتابعه قفة» لالفريد فرج، ورسم خطة عمله على أساس تحقيق تطلع المسرحيين إلى مسرح قومي كويتي، فاختار أفضل الفنانين من الفرق الكويتية، وقد حقق العرض في دمشق والقاهرة والرباط وغيرها من العواصم العربية غايات هامة، من بينها على وجه الخصوص تكريس مسرح الكويت بين المسارح الأكثر تطورا في الوطن العربي.

ومن أهم الأعمال لتي أخرجها صقر الرشود بعد ذلك لمسرح الخليج: «حفلة على الخازوق» و «عريس لبنت السلطان» للكاتب محفوظ عبد الرحمن. وعندما سافر إلى أبي ظبي في 1977 ليضع الدراسات التأسيسية، واللبنات

الأولى للمسرح في الإمارات المتحدة، إنما كان يمارس في الواقع التزاما عربيا، خليجيا، قوميا، من خلال فكر مسرحي مؤمن بوجوب زرع المسرح في الأرض العربية طولا وعرضا، توصلا إلى مؤسسة مسرحية عربية قادرة على الوفاء يدورها في صياغة حياة الإنسان العربي.

قلنا إن صقر الرشود لم يتلق دراسات مسرحية أكاديمية، ولكننا نستطيع إن نقرر، من خلال مشاهداتنا لأعماله، ومن خلال محاوراتنا الشخصية، ومن خلال ما كتب عنه في الصحافة الخليجية والعربية، انه كان في مقدمة المخرجين العرب المعاصرين الذين تمكنوا من تقنيات العمل المسرحي بكافة تفاصيله.

وكان صقر ينظر للمسرح كلعبة مسرحية، ويحتفي كثيرا بعنصر الفرجة الذي كان يحتشد له بكل الطاقات التي يوحي بها النص، ويضيف إلى ذلك إطارا مستمدا من الفنون الشعبية الكويتية الأصيلة، في الموسيقى والحركة التعبيرية. وعلى ذلك فمسرح صقر الرشود يمكن أن يندرج تحت عنوان «الواقعية المسرحية»، وكان مسرحه في الغالب سياسيا. وليس يعني تركيزنا على صقر الرشود إن الحقل المسرحي بالكويت والخليج، وبوجه خاص البحرين، يخلو من الاجتهادات الشبابية المتطلعة إلى إفساح المجالات أمامها للتخصص في الإخراج، فهناك عدد وفير من الشباب بدءوا محاولاتهم الأولى، وهناك مبعوثون يتابعون دراساتهم التخصصية في الخارج، والأمل كبير في أن يلعب هؤلاء الشباب دورا جديدا في تطوير المسرح بأقطار الخليج.

تقويم واقع المخرج في المسرح العربي المعاصر:

نستطيع مما تقدم أن نقطع بأن حلول ظاهرة «المخرج» بالمعنى المعاصر في المسرح العربي، ابتداء من الخمسينيات، قد خطت بالمسرح العربي في كافة أقطاره خطوات واسعة نحو تحقيق أهداف محددة:

١- الانتقال بالمسرح العربي من المرحلة الاستهلاكية الترفيهية التي كان يقتصر فيها على إمتاع طبقة محددة من المجتمع العربي هي الأرستقراطية والبرجوازية العالية، إلى مرحلة العلاقة الحية مع جماهير الشعب الواسعة، على أساس الكلمة الموضوعية التي تطرح القضايا الساخنة للجماهير.

وقد عاون على تحقيق هذا الهدف عاملان: سلسلة الثورات العربية التي بدأت بثورة 1952 في مصر، وقد كانت ثورات تقدمية تقوم على تحقيق طموحات الشعب العربي إلى حياة يسودها الاستقلال الوطني وتظللها العدالة الاجتماعية، ثم ظهور جيل جديد من كتاب المسرح الذين يسروا للمخرج العربي الكلمة المناسبة، في إطار حديث وموضوعي.

2- تأصيل المسرح العربي وربطه بالتراث الأدبي والمسرح الشعبي، وقد استطاع عدد من الكتاب والمخرجين أن يحققوا خطوات إيجابية في هذا السبيل.

وبالرغم من بعض التناقضات التي تفجرت حينا، وسويت حينا آخر، بين بعض المخرجين والكتاب العرب، فان من المؤكد أن تعاونهم قد أدى إلى غزو المسرح العربي المعاصر للعالم الخارجي. إن لم يكن بنقل العروض المسرحية-حيث لا تزال اللغة عائقا يحتاج إلى دراسة-فبالترجمة، والتحليل والنقد في اكثر من بلد في الغرب والشرق.

يبقى بعد هذا تقويم النتائج السياسية لمسرح المخرج في الوطن العربي، ولكني لا أظن أن الوقت قد حان لكي نصل إلى تحليل علمي دقيق في هذا السبيل، ذلك أن كثيرا من المتغيرات السياسية والاقتصادية والعسكرية قد طرأت على الأرض العربية في السنوات الأخيرة، وأدت بالضرورة إلى خلخلات كثيرة في خريطة المسرح العربي.

الهوامش

تمهيد

ا- قد تكون الكلمة غير منطوقة كما في عروض الباليه والتعبير الصامت.

2- العرض المسرحي يجب بالضرورة أن يكون ممتعا ومفيدا في نفس الوقت.

3- كان المجتمع اليوناني القديم يعتبر ذهاب المواطنين إلى المسرح التزاما وطنيا وإنسانيا، وكانت الدولة تشرف على الإنتاج المسرحي وتشجعه وتخصص له الجوائز والمكافآت، كما كانت تسدد ثمن تذكرة الدخول لغير القادرين، وفي عصرنا يذهب المعسكر الاشتراكي إلى تأميم المسرح، ويلجأ المعسكر الرأسمالي إلى الحل الوسط فيؤسس الفرق القومية لتعمل جنبا إلى جنب الفرق الخاصة.

4- ليون ميوسيناك Leon Moussinac دراسة الإخراج-باريس 1956.

5- الإخراج المسرحي، لمجموعة من الكتاب بإشراف سيلفيو داميكو Silvio D'Amico روما 1947.

6- يفضلون للمسرح الغنائي مخرجا درس الموسيقى دراسة علمية، وللباليه مخرجا درس الرقص دراسة علمية، وهو غالبا ما يكون راقصا محترفا عاملا أو سابقا.

7- دراسة في الإخراج-ليون موسيناك-باريس 1956. سبقت الإشارة إليه.

8- الكاتب والمخرج ومصممو الديكور والأزياء والأقنعة والاكسسوارات والرقص ومؤلف الموسيقى والملحن وكذلك جيش الفنيين الذي يقوم على تحريك المناظر والأجهزة، وكل هؤلاء أبطال وراء الستار، وإن كانت أعمالهم ماثلة على الخشبة، أما الممثلون والمغنون والراقصون فهم الأبطال الحاضرون. ومن الشخصيات الفنية ما يكون غائبا عن الخشبة طيلة العرض كشخصية «جودو» في مسرحية «في انتظار جودو» للكاتب صمويل بيكيت Samuel Beckett

9- ومع ذلك فقد اختلفت مع الدكتور يوسف إدريس في تفسير لحظة دقيقة في مسرحيته «المخططين»، بالرغم من أنه كان مواظبا على حضور التدريبات 1968.

ا0 - «الذباب» لجان بول سارتر، و«الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوي، و«السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، ومعظم مسرحيات جان انوي، وأمثلة كثيرة من المسرح المعاصر.

اا- يندرج تفسير كل من جيلجويد وسيرلورانس أوليفييه تحت الاتجاه الأول، كما يندرج تفسير مخرج الفيلم السوفياتي تحت الاتجاه الثاني.

ا2- في تفصيلة واحدة من تفاصيل الإطار الحضاري نستطيع أن نقارن بين بساطة القانون المدني الروماني والقانون المدني الحديث، وسنجد أن القانون الحديث قد أصبح من التعقيد بحيث لم يعد من المستطاع مقارنة البساطة والتلقائية في الإجراءات القانونية عند الرومان بمئات الأشكال والتفسيرات والاجتهادات في العقد الواحد في القانون الحديث.

ا3- ويبدو من استطلاع كتابات الموسيقيين أيضا عن تلك الحقب، نفس الشيء كان يحدث في قيادة الاوركسترا حتى القرن الثامن عشر يحولون العلامات المرقومة أمامهم في النوتات إلى أصوات، وكانت إشارات التوجيه الرئيسية تعطى عن العازف الرئيسي، ولكن الظروف اقتضت

بعد ذلك فرض قيادة متخصصة للأوركسترا.

14- لا شك أن هناك أسبابا أخرى نابعة من طبيعة المرحلة الطبيعية التي نعيشها، والتي تبدأ في الواقع من بداية عصر الصناعة في أواسط القرن الماضي، وبنوع خاص الاتجاه إلى التخصص، والتخصص الدقيق، في نظريات تقسيم العمل.

15- نحن نؤمن بأنه لا قاعدة في الفن، وإنما مقاييس ومعايير مستقاة من تراكم التقاليد، ومن ذوق العصر. لهذا فإن حرية الفنان المبدع كثيرا ما تخرج به عن هذه المقاييس والمعايير.

16- الإخراج المسرحي، روما 1947، سلفيو داميكو وآخرون-المرجع السابق.

17- هيلين كريش شينوHelen Krich Chinoy في تقديمها لكتاب «مخرجون في جلسات الإخراج-لندن 1964».

18- الأمر هنا متعلق بقضية ما تزال موضع الأخذ والرد: أيهما أسبق، العمارة المسرحية أم أدب المسرح ؟؟..

19- ترجمة الدكتور محمد صقر خفاجة-سلسلة مسرحيات مختارة-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة 1974

20- المسرح عبر العصور-تشيزاري موليناري Cesare Molinari ميلانو 1973.

21- ترجمة أمين سلامة-مكتبة المسرح الكلاسيكي، دار الفكر العربي-القاهرة 1966.

22- مذكرات في الإخراج. سيلفيو داميكو. سانسوني / فلورنسه 1954, 23- الرومان هم الذين ابتدعوا ستار المقدمة، لتعدد المناظر وتغييرها أمام الجمهور.

23- مذاكرات الإخراج. سيلفيو داميكو / فلورنسة 1954- المرجع السابق.

24- نشأ فن التعبير الصامت في المسرح الروماني تقليدا للطبيعة الإنسانية، وكانت عروضه في البلديات تتضمن النقد الاجتماعي والسياسي، ولعله كان الوسيلة الفعالة للهروب من مخاوف الكلمة المنطوقة.

25- نحن نقدر مرحلة المسرح الديني المسيحي الأول، أو مسرح الأسرار، الذي نشأ أول الأمر في داخل الكنيسة وكان العمل فيه قاصرا على رجال الكنيسة، ونبحث فيما بعد خروجه من الكنيسة وتحوله إلى عرض مدني، وإن كانت عادته دائما دينية.

26- مخرجون جلسات الإخراج-توبي كولToby Cole هيلين كريش شينوى-لندن 1964.

27- رجمة الدكتور عبد القادر القط العدد 24 من سلسلة المسرح العالمي-الكويت.

28- يلاحظ هنا أنه يوجه الممثل الأداء الرديء الذي اشتهر به ممثلو التراجيديا في عصره وأن المفهوم العكسي لما يقول هو الأداء الصحيح.

29- ترجمة الدكتور محمد القصاص-العدد 1\16 من سلسلة المسرح العالمي - الكويت.

30- كتب أنطوان جاكوب مونتظوري مسرحية «ارتجالية الاوتيل دى كونديه» يرد فيها على ارتجالية فرساي ويصيب فيها على موليير أنه ممثل فاشل في ميدان التراجيديا. هذا بالإضافة إلى عديد من الرسائل التي تبادلها وجهاء البلاط والنقاد حول هذا الموضوع.

31- المسرح عبر العصور-المرجع السابق.

32- المخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق.

33- وتأتي بعد جاريك مجموعة من الرواد في المسرح الإنجليزي، يطورون مهنة الإخراج، نذكر منهم الممثل جون فيليب كيمبل Jon Philip Kembel والممثل وليم تشارلي ماكريدي William Gharles Macready والممثل شارلز كين Charles Kean الذي أطلق عليه لقب أمير المؤرخين.

34- عادت هذه الأماكن المميزة في المعمار المسرحي بعد ذلك ولكن في مقاصير على جانبي الخشبة.
35- يجدر بنا أن نشير إلى أن هذه الحقبة تدين للكاتب والفيلسوف المسرحي الألماني لسينج 1781- 1721(Gatthold Ephraim Lessing) بحركة إحياء مسرح الطبقة الوسطى ورعايته أدبا وعرضا.
36- يدعو جيته هنا إلى ما يسمى بالاندماج أو تقمص الشخصية، وهو شيء مرفوض في المسرح الحديث.
37- الإخراج المسرحي-سيلفيو داميكو وآخرون-المرجع السابق.
38- سيجد جوردون كريج وأدولف أبيا فيما بعد الحل الحاسم لهذا التناقض في المنظر المشيد.
39- المخرج في جلسات التدريب-المرجع السابق.
40- لي سيمونسن Lee Simonson الناقد المعاصر للدوق جورج الثاني.
41- عن «مسرح آل مايمجن» ماكس جروب Max Grube شتوتجارت 1926، الترجمة الإنجليزي لهيلين برلن Helen Burlin في كتاب: المخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق.

الباب الاول

1- الإخراج المسرحي، من أنطوان إلى بريخت، سيلفان دوم Silvan Dhomme باريس 1959. (الناشر فرناند ناتان Fernand Nathan).
2- من أمثال فكتوريان ساردو Victorien Sardeau وفيدو Fideau الذي ساهم أدبه المسرحي في توجيه المسرح العربي توجيها سيئا في أوائل العشرين.
3- في نفس الوقت كانت موجة الطبيعية قد بدأت في روسيا (تولستوي) وفي إيطاليا (فرجا) وفي الدانمرك (أبسن) وفي ألمانيا (هاوبتمان).
4- الإخراج المسرحي، من أنطوان إلى بريخت-المرجع السابق.
5- دراسات اسطاطيقية في الإخراج Essais d'une esthetique de la mise en scene - باريس.
6- إنها في النهاية المعركة الشهرة بين ملعبي «الفن للفن»، «والفن للحياة»، وهي معركة تتجدد بين آن وآخر، وفي أوائل الستينات بعثت هذه المعركة في ثوب جديد في المشرق العربي كنتاج لتفاعل ثورات الخمسينات.
7- الحركة الداخلية عند الممثل، هي الحركة التي لا يقصد منها مجرد انتقاله من مكان إلى آخر بحكم حواره. ، بقدر ما يقصد منها التعبير عن موقف الشخصية التي يؤديها من الأحداث الجارية، حتى ولو لم تكن مشاركة في الحوار، ومن هنا فانه من الخطأ أن نتصور عملا ثابتا في المسرح لمجرد انه لا يتكلم، وهذه النوعية من الحركة لا يرصدها المؤلف عادة في النص، بل يجب أن يكتشفها المخرج من خلال تحديده للمواقف المختلفة للشخصيات، ومن خلال تطور الأحداث.
8- تعتبر الاستعانة بمجموعة من خارج الفرقة لأداء المجموعات غير المتكلمة مرضا من الأمراض المزمنة في المسرح العربي، وغالبا ما تؤدي هذه المجوعات إلى فشل العرض أو إلى إجبار المخرج على التضحية بعناصر هامة فيه. والحقيقة انه لا توجد في العمل المسرحي مجموعات «صامتة»، بل قد تكون المجموعة أحيانا عصبا من الأعصاب الأساسية للدراما، حتى لو لم تتكلم، وذلك عن طريق التعبير الحركي، وهو أصعب من الأداء الصوتي أحيانا.
9- سيظل الصراع في وجه هاتين النظريتين مستعرا وقد لا يصل إلى نقطة الحسم: اديكور من

وجهة النظر لبيئة الشخصيات، أو من وجهة النظر إلى حركة الممثل ؟ !..
10- مخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق الذكر.
11- وهكذا جمع براهم بين مزايا طبيعية أنطوان، ومزايا الإبداع.
12- هناك المنهج الآخر، وهو الذي يقضي بأن يحضر المخرج على نسخته كافة تفاصيل عمله من حركة وأداء-قبل التدريبات. ولكل منهج من المنهجين إيجابياته وسلبياته.
13 - دروس في فن الإلقاء - أنطونيو موروكيزي Antonio Morocchesi - ميلانو 1832.
14 - راجع الصور التاريخية لنابليون بونابرت.
16- يجري العمل بهذا الاختصار للاسم في كثير من الدراسات، وسنلجأ إليه من الآن من باب الاختزال.
17- حياتي في «افن»لقسطنطين استانسلافسكي، وله أيضا كتابان: «إعداد الممثل» و «بناء الشخصية» ويمكن للقارئ أن يرجع إليها للحصول على صورة اكثر تفصيلا للجهود التأسيسية لهذا الرائد المسرحي الكبير. الكتابان الأول والثاني لهما اكثر من ترجمة منشورة بالعربية، أما الثالث فلا نعتقد أنه ترجم بعد.
18- على أساس منهج أنطوان وبراهم، وقد سبق الحديث عنهما.
19- يجب أن نسجل هنا تأثير الدراسات الحديثة للمنطق وعلم النفس الفردي والاجتماعي وعلم الاجتماع على المسيرة الجديدة لمسرح الفن.
20- ولقد يوضح هذا ضرورة إلمام مخرج بفن التمثيل، حتى ولو لم يكن قد مارسه.
21- يشير ستان هنا إلى ظاهرة اللعب بالمبتكرات الميكانيكية والكهربائية الجديدة، وبالمناظر والأزياء المبهرة، دون اعتبار للكلمة التي يطرحها العرض على الجماهير. والفرق واضح بين المنطلقين: أحدهما يستشرف المحتوى الإنساني والشاعري للنص، والثاني الاستعراض الخارجي.
22- سنتعرض فيما بعد لمايرهولد وفنه وتجاربه.
23- سنعرض لهذه المدرسة فيما بعد، ونتحدث عن روادها. وقد دعى كريج إلى مسرح الفن عن طريق ستان نفسه، ليقوم بإخراج مسرحية «هاملت» لشكسبير، وكانت هناك مناقشات غنية بين الرائدين خلال العمل وبعده، وهي منشورة في كتابه السابق الذكر «حياتي في الفن».
24- كان دانشنكو محرجا أيضا بمسرح الفن، ولكنه أكثر شهرة ككاتب.
25- كان من المستحيل أن نتحدث عن وحدة الأسلوب في العرض المسرحي قبل أن يتسلم المخرج سلطاته الكاملة في صياغة كافة تفاصيل العرض. والمقصود بوحدة الأسلوب إخضاع منطق البحث والتنفيذ في كل مكونات العرض لمنهج واحد، أو لاتجاه فكري واحد ولاتجاه تشكيلي وتقني واحد.

الباب الثاني

1- من مقدمة هيلين كريش شينوي لكتاب «المخرجون في جلسات التدريب»-المرجع السابق.
2- ويظهر هذا الاتجاه في المرحلة الأولى من اجتهادات مايرهولد.. عندما انشق على استانسلافسكي وهجر الطبيعية إلى الرمزية.
3- جدير بالملاحظة أن الدوافع النظرية والأهداف التطبيقية لكل من «مسرح الفنان» بموسكو ومسرح الفن في باريس، متناقضة أشد التناقض، فالأول يقوم لتحقيق مزيد من الواقعية والثاني

يقوم على هدم الواقعية وبناء مسرح الشعر من جديد.
4- إحدى الملاحم الهندوسية الكبيرة، ويرجع تاريخ نظمها إلى عام 200 ق. م.
5- عالم لغات ومؤرخ إنجليزي المولد، فرنسي اللغة، كتب في أصول الدين المسيحي، وفي فلسفة الدراما، وفي تاريخ اللغات السامية، وفي كثير من الإسرائيليات والدين اليهودي.
6- الإخراج، من أنطوان إلى بريخت. المرجع السابق.
7- المقصود بتعبير «الاقتناعات المسرحية» أن المسرح عالم قائم بذاته-ومنفصل عن الواقع، وعلى ذلك فان له لغته وأساليبه النابعة من ذاته، وبصرف النظر عن الواقع.
8- موسوعة العروض الفنية-روما 1960، المقصود المسرحية الشعرية، «بلياس ومليزاند» وهي أقرب بالفعل إلى الصيد لدرامي منها إلى مسرحية بالمعنى الكامل.
9- يقول ناقد بلجيكي في هذا الصدد: «إذا كان هناك أداء صوتي خاص للتراجيديا فلماذا لا يكون هناك أداء صوتي خاص للمسرح الرمزي ؟».
10- تمتد تجربة مايرهولد في المسرح الروسي والسوفياتي فترة طويلة من 1906 الأولي 1942، وقد تقلب خلال هذه الفترة بين أساليب متعددة، وربما كان الدافع الأساسي في تقلباته أنه عاش عصري ما قبل ثورة 1917 وما بعدها، وأنه كان مخلصا في إدارته للمسرح الإمبراطوري في عصر القياصرة، ثم أصبح مخلصا لمسرح الثورة فيما بعد.
11- في لدراسة لماير هولد بعنوان «عن المسرح» في 1906.
12- ستظل الرمزية تفرض نفسها على البيئة المسرحية حتى ما بين الحربين، ولكن المسرح سيتأثر أيضا بالموجات الجديدة، كالتأثيرية، والتعبيرية:
12- يقول إدجار بو «أن التقليد للطبيعة مهما كان دقيقا لا يمنح اللقب المقدس فنان». ويقول بودلير (أنه بواسطة الشعر وعن طريقه فقط، بواسطة الموسيقى وعن طريقها فقط، تستطيع الروح أن تستشف عناصر الجمال الكامنة فيها وراء الحياة).
Antonin Artaud -14وسيأتي ذكره فيما بعد.
15- في فن المسرح On the Art of Theatre-إدوارد جوردون كريج-لندن طبعة 1968، ونحب أن نشير هنا إلي أنه فيما يتصل بفن الممثل فان كريج يميل إلي تجريد الممثل من صفته ككائن حي، والى تحويله إلي ما يشبه الآلة الموسيقية التي تستجيب لتلبية رغبة المخرج بمجرد لمس أوتارها، وهو ضرب من المستحيل.
16- البراقع، أو السفايت، هي مجموعة الحواجز القماشية التي تعلق في سقف المسرح لتكون همزة وصل بين الكواليس القماشية الجانبية، ولتخفي ورائها أجهزة الإضاءة وبعض المناظر المعلقة، وكانت ترسم قبل ذلك لتتكامل مع المناظر المرسومة وتعاون على تحقيق المنظور، وكثيرا ما يستغني عنها الآن المسرح الحديث.
17- سيتطور هذا الشكل فيما بعد إلى فكرة التكوين المسرحي متعدد الأغراض Dispositif Scenique كما سنرى عند جاك كوبو.
18- من الواضح أن فكرة كريج عن المسرح تنطبق تماما على الباليه الكلاسيكي، ومع ذلك فانه لم يتنبه إلى هذا الشكل العظيم للمسرح، بل راح يبحث على السوبرماربوينت !!
19- كل هذه الدراسة أعمال تنظيرية أخرى من أهمها: الموسيقى والإخراج 1897 Lamusique et la mise en scene ثم عرض الفن الحي 1921(art vivant).
20- الاتجاه المعاصر إلى «المسرح الشامل» هو بشكل ما عودة إلى فكرة العمل الفني «الكامل» التي

دعا إليها فاجنر، وهي عودة إلى الأصول المسرحية عند الإغريق.

21- فنون المسرح التي تقوم على حساب الزمان هي الكلمة والموسيقى والإضاءة، وكذلك التي تقوم على حساب المكان هي الديكور وجسم الممثل. ومن ناحية أخرى فان الفراغ الذي يجري فيه العرض المسرحي على خشبة المسرح، هو في النهاية فراغ مكاني وزماني في آن واحد وكل عرض يجري فيه له حسابه الزماني، بالقياس إلى الواقع.

22- مستندات في تاريخ المسرح .A.M. Nagler A source book in theatrical history دار نشر دوفر- نيويورك 1952.

23- أشرنا فيما قبل إلى سطوة مهندس الديكور، التي أعقبت مرحلة الابتكارات الفنية في المناظر المسرحية منذ إبداع الفنان الإيطالي لنظرية المنظور وتطبيقها في المسرح.

24 - يطرح آبيا السؤال في دراسته القيمة على هذا الشكل: هل هي غابة للشخصيات، أم شخصيات في غابة؟.. والفرق واضح بين الفكرتين والمذهب الطبيعي يأخذ بالاتجاه الثاني.

25- يلاحظ هنا الارتباط بين هذا الاتجاه وصعود النازية الألمانية التي تنادي بتفوق الجنس الآري.

26- سيقول لويجي بيراندللو فيما بعد في مسرحية «عمالقة الجبل»-وهي السيمفونية الناقصة في أعماله-أن المسرح فراغ سحري، يشكله الساحر بعصاه كما يحب ويرغب.

27- جورج فوخس في دراسة يعبر فيها عن نظريته بعنوان «عن الثورة المسرحية» نشرت في ميونيخ 1909.

28- بان فترة هجرة اختيارية إلى أمريكا، اخرج راينهاردت عرضا ضخما تحت عنوان «المعجزة» دفع فيه بسبعمائة شخص على المسرح، ما بين ممثل وماثل، بالإضافة إلى أوركسترا ضخمة.

29- من أئمة الحركة التعبيرية في المسرح الألماني.

30- اتجاه استعراض العضلات الإخراجية معتد منذ ذلك الحين، وبوجه خاص في المسرح المعاصر، بالتناقض مع التيار الإنساني الموضوعي.

الباب الثالث

1- أشبه اليوم بالبارحة، فنحن نرى ما آل إليه حال المسرح العربي اليوم يذكرنا بنفس الحالة التي يتحدث منها كوبو.

2- من منشورات كوبو في مجلة «المهجر»

L'Ermitage في 15 فبراير1905.

3- التعبيرية والتأثيرية تياران من التيارات المعارضة للطبيعية والواقعية الخارجية وكانا معاصرين للدعوة إلى المسرح الشاعري (آبيا وكريج) ولكن مجال تطبيقهما كان أوضح في الفنون التشكيلية عنه في لفنون التعبيرية، وان كانت التعبيرية قد تركت لنا محاولات في الأدب والعرض المسرحيين.. قد نأتي على ذكرها.

4- مع ذلك فان معركة «الذات» بين المؤلف والمخرج استمرت مستمرة وما زالت حتى الآن ولعل الدافع الأساسي لاستمرارها هو الفرق الشاسع بين تصوري الاثنين، فالأول تصوره أدبي بحت، والثاني قد يكون تصوره تقنيا بحتا.

5- وهذا نسميه بالمعادل المسرحي النص المسرحي.

6- بقصد الموضات الفنية، وخاصة في الفنون التشكيلية.
7- الراغب في المسرح على الطريقة الإيطالية يطلق على نوع من الإضاءة الأرضية ينبعث من أمشاط مركبة على مقدمة خشبة المسرح، على بعد قليل من ستار المقدمة، وهذه الإضاءة، بالإضافة إلى ستار المقدمة، تعبران عن قيام الجدار الرابع بين المسرح والصالة، وقد أزيل هذا الجدار بكل مكوناته في المسرح الحديث.
8- كما كان يحلم آبيا.
9- منذ ذلك التاريخ تقررت هذه القاعدة في معاهد المسرح، ولقد أثبتت التجربة أن عدم تطبيقها بدقة، على الأقل في السنوات لأولى للدراسة، يحدد طاقة الطالب، ويصيبه مبكرا بآفات الاحتراف.
10- نعتقد أن الصدع الذي حدث بين الأستاذ وتلامذته ومعاونيه، هو نتيجة حتمية لانقلاب اقتصادي في المجتمع الفرنسي والأوروبي في أواسط العقد الثاني من القرن العشرين، ذلك أن من الملاحظ في عصرنا أن المتغيرات الاقتصادية كثيرا ما تدخل متغيرات جذرية على القيم والمفاهيم، والمثالية منها بوجه خاص. ومن ظواهر هذه المتغيرات ما نلاحظ من تعجل طلاب معاهد
المسرح للاحتراف، مكتفين بالحد الأدنى من الصلاحيات التقنية، ومن رفض الفنانين-أو معظمهم على الأقل-الخضوع لأية قيمة من القيم المثالية التي دعا إليها كوبو.
11- في دراسة لجاك كوبو بعنوان الإخراج La mise en Scene الانسيكلوبيديا الفرنسية (1935) وقد حرصت على ترجمة بعض مقتطفات هذه الدراسة هنا، حيث اعتقد بوصول المخرج المعاصر إلى قمة نضجه ووضح أهدافه، نظريا وتطبيقيا، وحيث تتكامل الأبحاث النظرية والتطبيقية كوبو. من ترجمة إلى الإنجليزية لجوزيف م. برنشنتين. Joseph M Bernstein، مخرجون خلال جلسات الإخراج، كتاب سبق ذكره.
12- ننبه القارئ الهادئ أن كوبو كتب هذه الدراسة سنة 1935، وكم هو التقدم العلمي الذي قطعه الإنسان منذ ذلك التاريخ، والذي تجاوز السينما، الهادئ الأقمار الصناعية، بل الهادئ تصوير عوالم غير الأرض..
12- نحن نفرق-مع كوبو-بين الأداء والتفسير: فالأداء قد يعني فقط نقل الكلمة من حالتها المثالية مطبوعة على الورق، إلى حالة الحياة والحركة، أما التفسير Interpretation فهو يعني شيئا أبعد من مجرد الأداء، هذا الشيء هو في جملته الكلمة الإنسانية التي يتضمنها العرض، وهي غالبا ما تكون كلمة المؤلف (أو فكرته) من خلال رؤية المخرج
14- استعمل كوبو هنا لفظ Portray ليحدد العلاقة بين الممثل والشخصية، وهو لفظ أدق من ألفاظ التجسيد، والمحاكاة، والعرض.. الخ. مع كثير من التحفظ بالنسبة لمدرسة الأداء الملحمي عند ب. بريخت، والتي سنتعرض لها فيما بعد.
15- سنتناول منهج باركر بالتحليل في الفصل السادس من هذا الكتاب.
16- يقتضي هذا المنهج التعرف على البنية النفسية للممثلين فردا فردا، كما يقتضي الهدوء العقلاني البارد من المخرج.
17- بالنسبة للمثل العربي فان عوامل كثيرة موضوعية تتدخل في قوة احتماله لكثرة التدريبات ودقتها، ولكنه غالبا ما يلطف من تأثير هذه العوامل، إذا كان محبا لفنه وللتجربة المسرحية التي التزم بها. ومن هذه العوامل نخص بالذكر النقص الواضح في تنظيم المهنة المسرحية، وعدم التزام المجتمعات العربية بها التزاما كافيا، والأوضاع الاقتصادية العامة والخاصة في معظم

الأحوال.

18- Theatre NationaIe Populaire

19- يمر المسرح العربي بمثل هذه المرحلة منذ ما بعد حرب 1973، بسبب المتغيرات السياسية والعسكرية والاقتصادية التي أخذت تفرض نفسها على العالم العربي، ومن الملاحظ أنه يجتاز مرحلة الجمود والانتظار، ولكنه سيضطر يوما إلى انتفاضة جديدة، أما بالتسليم بهذه المتغيرات، وأما إلى إعلان الحرب عليها ورفضها.

20- مخرجون في جلسات التدريب-المرجع السابق.

21- المرجع السابق.

22- المرجع السابق.

23- الإخراج المسرحي من أنطوان إلى بريخت-المرجع، السابق.

24- لا شك انه يعني بالنظريين جوردون كريج وأدولف آبيا.

25- المرجع السابق.

26- مخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق.

27- يلاحظ ما في هذا الاتجاه من تناقض كامل مع ما ذهب إليه كوبو من أن الكتابة والإخراج ما هما إلا وجهان لعملة واحدة عائدا بذلك الأولية الأصول عند الإغريق وعند شكسبير وما تزال فكرة باتي تجد لها أنصارا من بين المخرجين المعاصرين، يروق في المخرج «مؤلفا للعرض المسرحي».

28- من مواليد تفليس 1895 وماتت في فرنسا 1951 وهي ابنة موقف كبير من بلاد القيصر الروسي وكانت أمها عضوة كورال لي الاوبرا. وقد كانت لودميلا تجيد الغناء العزف والتمثيل.

29- الأمر الذي يعتبر تحقيقا لنظرية المخرج المؤلف للعرض المسرحي.

30- مخرجون في جلسات التدريب-المرجع السابق.

الباب الرابع

1- لا بد أن نسجل هنا أيضا أن فشل ثورة 1919 الاشتراكية، واغتيال زعاماتها، يعبر من الأسباب الدافعة للتيارين المسرحيين: التعبيري والسياسي. وقد أورد الدكتور عبد الرحمن بدوي تاريخا مكثفا لهذه الثورة خلال تقديمه لترجمة مسرحية (طبول في الليل) لبرتولد بريخت، والمنشورة في العدد 70\1من سلسلة (من المسرح العالمي) 1975 والتي تصدر من وزارة الإعلام بالكويت.

2- كوكوشكا Kokoschka وكاندنسكي Kandinsky و بكمان Beckmann.

بيير جارنييه Pierre Garnier، عن دراسة للمسرح التعبيري منشورة في «مجلة المسرح الشعبي» - 3

3- العدد 16، نوفمبر ديسمبر1955- باريس. وتجدر بنا الإشارة هنا إلى وشائج القرابة بين هذا المسرح ومسرح سترندبرج، الذي يعتبره كثير من النقاد الأب الشرعي للتعبيرية، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار مسرحيته «الطريق إلى دمشق». ومن أبرز كتاب المسرح العرب الذين انتهجوا التعبيرية أسلوبا ميخائيل روفان، ويتضح ذلك في أهم أعماله: الدخان، الحصار، الزجاج.

4- من الملاحظ في هذه المسرحية أنها تطرح فكرة عداء الدكتاتورية النازية لليهود، ومع هذا فان هتلر لم يكن قد توصل بعد إلى السلطة، إلا أن تفسير مارتن.

كان واضح العداء للنازية، لدرجة أدت إلى طرده من المسرح الألماني في 1933..

5- ثورة 1919.

6- اتجه كثيرون من كتاب المسرح العربي إلى هذا النهج منذ أوائل الستينات ونذكر منهم على وجه الخصوص الفريد فرج وسعد الله ونوس.

7- مذكرات بسكاتور عن هذه المرحلة خاصة بتفاصيل التناقض بينه وبين الحرب، وقد نشرت بالعدد41 من مجلة «المسرح الشعبي» الفرنسية التي صدرت في الفصل الأول 1961.

8- جدير بالذكر في هذا المجال أيضا أن بسكاتور شارك في ثورة 1919 وقد أوردنا ذكرها قبل ذلك، ولا شك أن الإبكار التي قامت عليها هذه الثورة-رغم انتهائها بالفشل واغتيال زعمائها- تشكل أساسا هاما من الأسس التي أقام عليها مسرحه السياسي.

9- لا شك أن التوصل إلى هذه الغاية يتقاصى كثيرا من التغيير في تنظيم الطبقة العاملة وفي مكتسباتها الثقافية والتعبيرية، إلا أن الفكرة ذاتها تعتبر تطبيقا رائعا لفكرة المسرح كوسيلة ضاربة في تغيير الحياة.

10- هل يعتبر هذا تنبؤا بفكرة «الفن الحركي» التي تشكل اليوم موجة هامة في أوروبا ؟.

11- من التطبيقات البارزة في المسرح العربي المعاصر، والمطابقة لمنهج بسكاتور في المسرح السياسي مسرحية «النار والزيتون» لالفريد فرج، وان كانت تحتفظ بالإطار الدرامي إلى جوار الإطار السياسي (1969).

12- سنتحدث بمزيد من التوسع عن «المسرح الملحمي» عند الحديث عن ب. بريخت.

13- للكاتب اليكي تولستوي.

14- من أجل هذه الأهداف الإنسانية والحضارية أخذت كثيرا من الدول تضاعف من إعاناتها للمؤسسة المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين.

15- الحقيقة التاريخية أن بسكاتور أحيا المسرح، ذلك أنه أنشئ في 1909 ولكنه اغلق بعد العرض الأول. ولم يكن عند ذلك بروليتاريا، بالمعنى الكامل.

16- ترجمة آرثر أداموف الأول اللغة الفرنسية في 1962 L'Arche Paris

17- الأرجوان الصغير.

18- المرجع السابق.

19- ترجمة الدكتور عبد الغفور مكاوي-مجلة المسرح، القاهرة فبراير 1964.

20- للقارئ الذي يرغب في الاطلاع على مزيد من التفاصيل نورد هذه المراجع: * نظرية المسرح الملحمي، تأليف ب. بريخت، وترجمة د. جميل نصيف، العراق.

*مسرحياته. بريخت المترجمة إلى العربية: الاستثناء والقاعدة، المشار إليها سابقا، وطبول في الليل (تعبيرية، وحياة جليليو، وأوبرا القروش الثلاث، ولوكوللوس) ملحمية، وبعل (تعبيرية) بالعددين 70/1 , 94/2 من سلسلة المسرح العالمي بالكويت، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، ولنفس المترجم «الإنسان الطيب» و «دائرة الطباشير القوقازية» بالسلسلة المقرية.

21- هذه المقتطفات من ترجمة المؤلف، عن النص الفرنسي المنشور بالعدد 29 من مجلة المسرح الشعبي ل 1960 Theatre Populair، بباريس.

22- هذه إشارة غير مباشرة إلى أن بريخت كان في محاولاته الأولى للمسرح التعليمي يكتب لممثلين من تلاميذ المدارس.

23- لجأت إلى استثمار هذا الأسلوب في عرض مسرحية «الفريد فرج» «النار والزيتون» بالمسرح القومي بالقاهرة 1970، وفد لاحظت بالفعل إن المستندات التاريخية التي عرضها بالفانوس السحري لوقائع استيلاء الصهيونية على ارض فلسطين والتنكيل بشعبها العربي، قد أصبحت

جزءا لا يتجزأ من النص، بحيث يتغير معنى العرض المسرحي، ويقل تأثيره السياسي والعقلاني على المنتج بدونها (المؤلف).
24- معنى هذا أن يؤدي الممثل بصيغة الشخص الثالث (قال فلان..)، ونحب أن نشير إلى أن الموضع الذي ترجمناه بعلمه، يتدرج بعد ذلك إلى التطبيق على أداء الممثلين ولكننا لا نستطيع أن نكمل الترجمة لأنها قد تخرج بالكتاب عن الحدود المرسومة لاختصاصه، لذلك فإننا ندعو القارئ إلى مراجعة المراجع المشار إليه سابقا إذا رغب في الاستزادة. على أننا نعتقد أن فيما نقلنا الكفاية للكشف من الخطوط الأساسية لانطلاق المسرح الملحمي منذ بريخت.

الباب الخامس

1- بالقاهرة الآن مسرحا بالون، تحدها خيام كبيرة: الأول اشترته وزارة الثقافة في 1966 من فكتوريو جاسمان الإيطالي، والثاني اشرف على تصنيعه بالقاهرة أحد مسارح القطاع الخاص، وهنالك مشروعان مماثلة للقطاع الخاص.
(2) مخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق.
(3) يلاحظ القارئ ما في الاتجاه من تشابه بفن السينما، الذي تحل فيه الكاميرا محل الشخصية الرئيسة في المونودراما.
4- راجع ما أوردناه عن مايرهولد أيضا في الباب الثاني.
(5) مخرجون في جلسات الإخراج-كتاب أشرت إليه قبلا أكثر من مرة، ويتميز هذا الكتاب بأن رواد حركة الإخراج المعاصر قد كتبوا فيه بأقلامهم عن مناهجهم.
(6) راجع «مسرح الشعر والسحر» في فرنسا وألمانيا في نفس الحقبة (الفصل الثاني من الكتاب).
7- يعتبر موقت مايرهولد رفضا لدكتاتورية المخرج، ليس فقط قبل المؤلف، ولكن أيضا قبل الممثل، ولكنه لم يناقش قضية «الوحدة الفنية» أو «وحدة الأسلوب» في غيبة سلطة المخرج.
(8) نشير هنا إلى ما أطلقه بعض المخرجين المعاصرين على المخرج من أنه مؤلف «العرض المسرحي»، إلى ما يثيره كل هذا من تنازع الاختصاص، ومن التنافس بين المخرج والمؤلف على المركز الأصيل في اللعبة المسرحية.
9- لا شك أن مصادرة أستانسلافسكي لمايرهولد يشكل خطا كبيرا ارتكبه أستاذ كبير، وكان يجب عليه، وقد استدعاه هو وقدم له كل الإمكانيات، أن يترك الحكم على العرض للنقد وللجمهور: هل هو النمط المحافظ للأستاذ، أم غيرة الأستاذ من التلميذ ؟ لم نجد تحليلا وافيا لهذا الموقف الغريب.
10- الإخراج، من انطوان إلى برتولد بريخت-المرجع السابق.
(11) مايرهولد، المسرح المسرحي: نيناجور فينكل، جاليمار1963، ويتضمن الكتاب ترجمة وعرضا لكتابات مايرهولد.
(12) مخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق.
(13) يجدر بنا أن نشير هنا إلى أن مسرح الهابيما كان من بين المؤسسات الثقافية الصهيونية التي ساهمت مساهمة إيجابية في إقامة دوله إسرائيلية في أرض فلسطين منذ العقد الأول من القرن العشرين، وأن نشير أيضا إلى أهمية المسرح في بناء الدولة.
(14) الإخراج، من انطوان إلى بريخت-المرجع السابق.

15- مخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق.
16- الإخراج، من انطوان إلى بريخت-المرجع السابق.

الباب السادس

1- سادت في أوروبا، ثم في أميركا، في فترات متقطعة، أفكار السحر والشعوذة، وهي تبدي واضحة في مسرح تنيسي وليامز.
2- راجع مارتن اسلين Martin Esslin في مقدمة المسرح اللامعقول المترجمة والمنشورة بالعدد (11) من المسرح العالمي-الكويت-أغسطس 1970. وأدعوك أيضا لقراءة بعض نصوص هذا المسرح ليوجين يونسكو، وآداموف، وارابال، وصمويل بكيتت.
3- الإخراج، من انطوان إلى بريخت.
4- المسرح وقرينه Theatre Et Son Double (1938).-من أهم مذكرات آرتو.
5- عن ترجمة عربية لكتاب آرتو«المسرح وقرينه»، وهي ترجمة واعية وممتازة للدكتورة سامية أسعد-دار النهضة العربية-القاهرة 1973. وقد أعقبت المترجمة الكتاب الأصلي بدراسة ثرية لتاثرات آرتو في المسرح المعاصر.
6- دعا آرتو لتكوين هذه الفرقة في إطار شركة مساهمة رأسمالها 100 ألف فرنك موزعة على أسهم المؤسسين.
7- لا بد أن نقرر هنا أن جان لوي بارو من أساتذة التعبير الصامت (الميم) في عصرنا.
8- من دراسة نشرت بالمرجع السابق الذكر مخرجون في جلسات الإخراج.
9- نذكر هنا بأن برتولد بريخت يطلب الشاعرة الممثل أن يأخذ صفة المتفرج والناقد والمحلل لسلوك الشخصية، وهو التزام أكثر صعوبة من التزام الصدق مجرد الصدق.
10- يتمسك جان فيلار بحق المخرج في أن يقوم بوظيفة الدراما تورج Dramaturge وهي من الوظائف التي توجد منذ أواخر القرن الماضي على خريطة المسرح الألماني، والعمل الأساسي للدراماتورج هو إعداد نص المؤلف بحيث يطابق وجهة نظر المخرج في بناء العرض. والقارئ يستطيع أن يجد تطبيقا مثاليا لهذا العمل في إعداد الشاعر الإنجليزي تدهيوز لمسرحية «أوديب» للكاتب الاتيني سينكا، للمسرح القومي البريطاني، ، وقد نشر النص العربي من ترجمة يوسف الشاروني بالعدد 82 من سلسلة المسرح العالمي بالكويت.
11- الإخراج، من أنطوان إلى بريخت-المرجع السابق.
12- الإخراج، من أنطوان إلى بريخت-المرجع السابق.
13- من الكتاب المجددين المعاصرين جون أوزبورن John Osborne, أرنولد ويسكرArnold Wesker جون أردن John Arden آن جيليكو Ann Jellicoe وآخرون.
14- أسندت الدولة الإيطالي السير لورانس أوليفييه إدارة أول مسرح قومي إنجليزي في الستينات، وهو الذي أدى دور «هاملت» في السينما العالمية، بتفسيره النفسي المشهور.
15- مخرجون في جلسات إذن، مرجع سبقت الإشارة إليه.
16- يجدر بنا أن نشير هنا إلى أن الأمر سيختلف بالطبع إذا كان المؤلف معاصر وضمن نصه التفسير المعاصر، كما نرى مثلا في مسرحيات جان أنوى وسارتر التي تقوم على شخصيات أسطورية قديمة، أو في مسرحية محمود دياب «باب الفتوح» التي يقدم فيها تفسيرا معاصرا

لانتصارات صلاح الدين الأيوبي، وقد وضع نصب عينيه هزيمة 1967، وأسبابها الحقيقية.

17- عن محاضرة لتايرون جيتري في المجلس الملكي للفنون بلندن 1952، نشر نصها بالأصلي بكتاب «مخرجون في جلسات للإخراج»--مرجع سبقت الإشارة إليه. ونحن نجتزئ منها النقاط الأساسية.

18- تتجه المدرسة الألمانية الحديثة إلى تسمية هذا الشيء: الخط الشاعري العام، وهو أمر أقرب إلى المنطق السليم في معالجة الأعمال الفنية.

19- المناخ الديمقراطي الذي يسود المسرح الآن لم يميز بهذا الشكل الصارخ بين ممثل الدور الرئيسي وغيره من الممثلين، مهما كان حجم وشهرة ممثل الدور الرئيسي، ولأرجح إن اهتمام جيتري بهذا الموضوع راجع إلى رواسب عصر الممثل البطل.

20- كلمة Choreography التي اختارها جيتري مستعارة من فنون الرقص وهو يعني بهذا الاختيار إن حركة الممثل لا تعني مجرد الانتقال المادي من مكان إلى مكان، بقدر ما تعني التعبير الكامل، بكل جوارح الممثل، من اللحظة الدرامية، تماما كما في البالية، وهذا هو السبيل الوحيد لكي تجسد الحركة المناخ الدرامي العام للمسرحية.

21- الواقع أن هذه القضية ليست قاصرة على المخرج الشاب، فالمخرج المجرب أيضا إذا يكن متمكنا من ال Tact، وقوي الشخصية وقادرا على حكم المجموعة، كبيرها وصغيرها، فسيلقى نفس المصير، فالعبرة إذن ليست بالسن.

22- استدعي بيتر بروك في صيف 1967 كمخرج ضيف في المسرح القومي البريطاني، ليقوم بإخراج ترجمة دافيد تيرنو (عن أعداد تدهيوز) المسرحية أوديب للشاعر اللاتيني سينكا.

23- مخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق.

24- القارئ لكتاب استانسلافسكي (تدريب الممثل) يلاحظ أنه دائما يبدأ جلسة التدريب قائلا: اليوم سنتمرن على مشهد كذا.. دون ترتيب.

25- مخرجون في جلسات الإخراج-المرجع السابق.

26- انه نوع من التصرف الدبلوماسي الذي يجب على المخرج أن يكون عليما به.

27- يقول هارولد كلارمان في تعريف وظيفة المخرج أنها تنحصر في: «ترجمة نص المسرحية إلى لغة مسرحية، وهذا يعني تطوير المسرحية من نص مكتوب، إلى عرض واضح، وممتع عن طريق الممثلين الأحياء، والأصوات، والألوان، والحركة».

28- للاطلاع بشيء من التوسع على هذه التيارات الجديدة: الممثل في القرن العشرين، أوديت أصلان L'Acteur au XX& Siecle Odette Aslan L'Archipel فرنسا1947 ,

29- نحن نؤمن بأن فن الممثل نوع من التقنية المادية، لا يستند إلى توظيف متعمد للشعور أو للذاكرة الشعورية، وإذا كان من الضروري أن تكتسب هذه الصورة المادية حياة ودفئا فان الجهاز الحي يمنع الأداء هذه الحياة الدافئة هو «العقل».

30- في هذا الأسلوب إشارة إلى نظرية تناسخ الأرواح من ناحية، والى نظرية تعدد الأقنعة عند الفرد الواحد في فكر يراندللو من ناحية أخرى.

31- أسس بيراندللو في روما مسرحا جديدا في 1920 تحت إدارته، بمعاونة مجلس استشاري من عشرة من الكتاب والنقاد، هو مسرح أوديسكالكي: Theatro Odescalchi

32- استقرت فرقة الهابيما في فلسطين منذ أواسط الثلاثينات، وأصبحت بعد 1948 الفرقة القومية لإسرائيل والذي يستوقفنا هنا هو أهمية الدور السياسي الذي قامت به هذه الفرقة في

تأسيس الدولة اليهودية، ومدى الترابط بين النخطيطين السياسي والثقافي.
33- الإخراج المسرحي--بإشراف سيلفيو راميكو-مرجع أشرنا إليه سابقا.
عندما فكرت في إخراج «السيدة الطيبة من ستشوان» لمسرح الحكيم بالقاهرة في1967، تفضل
34- الملحق الثقافي لألمانيا الديمقراطية-متبرعا بإرسال نسخة إخراج بريخت إلي، وقد فكرت كثيرا قبل أن أفتحها، ثم وضعتها في درج مكتبي وأغلقته بالمفتاح حتى يتم إخراج العرض. وبعد الافتتاح أخرجتها وتصفحتها مع الزملاء. وعندما بدأت أخرج «دائرة الطباشير القوقازية» للمسرح القومي بالقاهرة في 1969، بالاشتراك مع «كورت فيت»، كإن كورت يضع أمامه نسخة إخراج بريخت كالإنجيل، ولكنه اضطر إلى السفر بعد فترة قصيرة، فأكملت بمعزل منها.

الباب السابع

(*) نحن نفرق بين المسرح كتنظيم ثابت مستقر، والمسرح الشعبي كظاهرة تلقائية وجماعية، ولا نشك في وجود مسرح شعبي عربي بهذا المعنى منذ آماد طويلة: كخيال الظل، والقراقوز، والحكواتي.. الخ.

(*)من الفن وأهم المراجع في تاريخ المسرح العربي كتاب الأستاذ الدكتور محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب المسرحي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1956
1- كتاب السيدة سعاد أبيض «جورج أبيض»-لمسرح المصري في مائة عام،-دار المعارف بمصر, 1970.
2- خمسون عاما في خدمة المسرح-الجزء الثاني. وبالرغم من أن الدراسة في هذا الكتاب تأخذ شكل المذكرات الذاتية، إلا أنها مع ذلك تعتبر من أهم وأغنى الأعمال التسجيلية لتاريخ الحركة المسرحية في مصر منذ العقد الأول من القرن العشرين-الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974.
3- افتتح مسرح دمسيس لصاحبه يوسف وهبي في 10 مارس 1923 بالقاهرة.
4- المرجع السابق-الجزء الأول.
5- المرجع السابق-الجزء الأول.
6- نفس المرجع-الجزء الأول.
7- فتوح نشاطي، المرجع السابق، الجزء الأول.
8- فتوح نشاطي، المرجع السابق، الجزء الأول.
9- «التمثيل.. المسرحية.. المسرح العربي»، تأليف زكي طليمات-وزارة الإعلام بالكويت-1971.
10- خمسون عاما في خدمة المسرح-الجزء الأول-فتوح نشاطي.
11- نفس المرجع.
12- في أواخر الخمسينات استحدث المعهد قسم ثالث هو قسم الديكور المسرحي والأزياء، وابتداء من العام الحالي بدأت به أقسام للدراسات العليا، واستحدث قسم جديد للممثل الشامل، يقبل به طلبة وخريجو معاهد الموسيقى والبالية.
13- في 1973 أسست وزارة الإعلام في الكويت المعهد العالي للفنون المسرحية، وبه ثلاثة أقسام: التمثيل والإخراج، والنقد والبحوث الفنية، والديكور والأزياء.
14- للقارئ، أن يراجع الفصل بعنوان «المسرح التسجيلي» من هذا الكتاب-ص 286- 294 يستوثق

من أن زكي طليمات يرفض رفضا قاطعا هذه التيارات الجديدة (تيارات ما بعد الحرب العالمية الثانية) أدبا وعرضا.

15- خمسون عاما في خدمة المسرح-الجزء الأول. فتوح نشاطي.

16- نفس المرجع.

17- المرجع السابق-الجزء الثاني.

18- نفس المرجع-الجزء الأول.

19- لا تهتم هذه الدراسة بالحصر الشامل للمخرجين بطبيعة الحال، ولكنها تتوقف عند من يعتبرون نقاط ارتكاز من الناحية العلمية، ولقد تضمنت كل مرحلة اجتهادات كثيرة، ولكنها قد تكون محدودة القيمة.

20- الآن أستاذ بأكاديمية الفنون المحلية في بغداد.

21: الآن أستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت.

22- إستاد أستاذ بأكاديمية الفنون الجميلة في بغداد.

23- توفي بالقاهرة في 25 أكتوبر 1978

24- إستاد مستشار فني بالمؤسسة العامة للمسرح السينمائي طرابلس (ليبيا).

25- إستاد أستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت.

26- استقر بإيطاليا وتزوج وعمل هناك، بعد أن أخرج أعمالا قليلة بالمسرح المصري.

27- د. يوسف إدريس طرح دعوة جديدة للبحث عن شكل مصري للمسرح، ويبدو تطبيقها واضحا في مسرحية الفرافير، وألفريد فرج أعاد اكتشاف «الكسلان» و «على جناح التبريزي وتابعه معه». أما نعمان عاشور، زعيم هذا الجيل عن الكتاب فهو صاحب «الواقعية الاشتراكية» في كل مسرحه ابتداء من «الناس اللي تحت» حتى «برج المدابغ».

28- أكادمية الفنون إستاد تضم كل هذه المعاهد، وهي إحدى المؤسسات العلمية لوزارة الثقافة. وزارة الثقافة.

37- من واجبنا أن ننبه هنا إلى أن الأعمال الموسوعية المتخصصة وغبر المتخصصة في العالم، غالبا ما تتجاهل المسرح العربي لانعدام المعلومات أو ندرتها، الأمر الذي يقتضي مزيدا من الجهد من منظمة الثقافة والعلوم الاجتماعية بالجامعة العربية، ومن المكتب الدائم للمسرح بهذه المنظمة، ومن اتحاد المسرحيين العرب عندما يشاء له القدر أن يولد، بعد أن توصل المسرحيون العرب إلى وضع قانونه.

38- لم أتعرض لحركة المسرح الشعبي في كافة الأرض العربية، ولست أشك في أنه كان هناك دائما مسرح شعبي عربي منذ القرون الوسطى-بأشكال مختلفة-وفي تتبع هذه الحركة يخرج بنا عن الحدود المرسومة لهذا الكتاب.

39- تأسس مهرجان دمشق السنوي في بيروت، ويقام في شهر مايو من كل عام، ولقد كان له فضل كبير في خلق حركة مسرحية عربية وفكر مسرحي عربي.

40- اعتمدت هنا بصفة أساسية على الكتاب القيم «بقعة ضوء» للكاتب السوري رياض عصمت-دمشق 1975 وهو يتضمن لقاء مطولا مع ريمون جبارة وغيره من رجال المسرح العرب، كما يتضمن مجموعة من الدراسات النقدية للعروض المسرحية العربية، وبوجه خاص في إطار مهرجان دمشق المسرحي.

41- مجلة المعرفة السورية العدد 124- 125، يونيو 1972: «الرؤية المسرحية لدى مخرجي المهرجان»،

ومقال الدكتور رفيق الصبان يعتبر من الدراسات النقدية النادرة التي تتناول عمل المخرج تناولا علميا تحليليا.

42- بذلت جهود ملحوظة في مصر لإحياء المسرح الغنائي العربي، شارك فيها من الموسيقيين محمد حسن الشجاعي، وعبد الحليم نويرة، وزكريا أحمد، وأحمد صدقي، وسيد مكاوي وغيرهم، ولكنها كانت دائما جهودا وقتية تشتعل لتنطفئ مرة أخرى.

43- المرجع السابق.

44- يقيم بالقاهرة منذ أواخر الستينيات، وقد تحول بصفة شبه نهائية من الإخراج المسرحي إلى النقد والتأليف ونجاحه للسينما.

45- عدد يناير 1971 من مجلة الهلال. والصحافة العربية تغص بدراساته النقدية.

46- رياض عصمت، المرجع السابق.

47- المرجع السابق.

48- المرجع السابق.

49- ظاهرة تأسيس «مهرجان دمشق المسرحي» في 69 بمبادرة من نقابة الفنانين بدمشق وما أدت إليه من تجمع مسرحي عربي سنوي-للمرة الأولى في تاريخ الأمة العربية-تستحق وقفة طويلة تتناسب وعطاءاتها الكثيرة ولقد يكون مكانها كتاب يتناول الحركة المسرحية العربية في القرن العشرين، ويستطيع القارئ أن يرجع في هذا الخصوص الأولى إعداد مجلة المعرفة السورية ابتداء من يونيو 1970.

50- رياض عصمت-المرجع السابق.

51- العدد 104 من مجلة المعرفة (أكتوبر 1970).

52- من المؤسف والمؤلم حقا أن هذه الظواهر المسرحية وغيرها كثير، كمسرح القهوة في مصر ألا تعيش طويلا ولا تؤتي ثمارها في إنضاج الظاهرة المسرحية العربية. ولقد يكون من الأسباب الجوهرية انعدام التخطيط العلمي، وعدم استناد لظواهر المسرحية إلى أسس واقعية، والانفصام الواضع بين المسرح ورجاله من ناحية والسلطة من ناحية أخرى، في معظم الأنظمة العربية.

53- يهمني أن اكرر هنا أن الجهد المتواضع الذي أبذله للإحاطة بنظرة عامة عن المخرج المعاصر في الأرض العربية، لا يتطلع إلى التسجيل الكامل، أو إلى الحصر الشامل، وإنما يكتفي بالإشارة إلى الظواهر الهامة. والأهمية هنا ليست مناط إطلاق وإنما تبقى مسألة نسبية ترتبط أساسا بما يتوفر من مراجع.

54- الكتيب الذي وزعته الفرقة بمناسبة الأسبوع الثقافي في الكويت في ديسمبر 1978 حيث قدمت مسرحية «كان ياما كان» من تأليف وإخراج قاسم محمد.

55- من حديث أمام اللجنة العليا لمهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية، مجلة المعرفة العدد 124- 125 يونيو 1972.

56- يقيم الآن بالإمارات المتحدة حيث يعاون في رؤساء أسس جديدة للمسرح.

57- كان موضوع رسالة للمخرج: كيف حل تقريب بريخت محل تطهير أرسطو.

58- المرجع السابق.

59- مجلة المعرفة السورية، العدد 124- 125، يونيو 1972.

60- Memoires. 1919- 1939- suivi de Etude sur Le Theatre dans- les pays Islamique-Mahieddine Bachetarzi-Constantine. 968Algerie

- I

61- المرجع السابق.

62- من المؤسف أن حركة تاريخ المسرح العربي-وهي حركة تقوم حتى الآن على جهود فردية أهمها الجهد الكبير الذي قام به الدكتور محمد يوسف نجم-لم تتعرض بعد لتاريخ المسرح العربي في المغرب العربي الكبير.

63- «الجثة المطوقة» أولى حلقات ثلاثية بعنوان دائرة الانتقام ولكاتب يسن مجموعة مسرحيات أخرى من أهمها «الرجل ذو الحذاء المطاطي»، و«محمد.. خذ حقيبتك».

64- ساهم كرم مطاوع بالتدريس في هذا المعهد عامين، كما ساهمت بالتدريس فيه ثلاثة أعوام، وقد تخرج فيه مجموعة من الشباب يتولون الآن مسئولية المسارح الوطنية في الجزائر العاصمة وقسنطينة ووهران، كما يتولى بعضهم مسئولية مراكز الثقافة في مدن وقرى الجزائر.

65- بالرغم من أن هناك بدايات حركة تأليف للمسرح الجزائري باللغة العربية منذ الاستقلال، إلا أن نصا من النصوص القليلة التي كتبت لم يرق إلى مستوى العرض، فالبدايات دائما تجتاز مراحل المحاولة.

66- تاريخ المسرح العربي المعاصر يطرح هذه المحاولات بين أن وآخر، ونستطيع بشيء من الجهد أن نربط بين محاولات كاكي ويوسف إدريس والطيب الصديقي وسعد الله ونوس ومحمود دياب والفريد فرج.. الخ بقصد التوصل إلى طريق أكبر وضوحا لتأصيل مسرح عربي.

67- المسرح العربي، من أين والى أين. الدكتور سلمان قطاية. اتحاد الكتاب العربي. دمشق 1972.

68- نذكر بما سبق لنا أن قلناه بصدد الأسطورة العراقية الشعبية التي بنيت عليها مسرحية قاسم محمد «كان ياما كان».

69- مذكرات محيي الدين بشطرزي-المرجع السابق.

70- المصدر السابق. 71- 1959/ 1960.

71 - 1959/1960.

72- لاحظت هذا الوضع عندما أخرجت «سكة السلامة» لسعد الدين وهبة باللهجة الجزئرية في المسرح الوطني بالعاصمة الجزائرية في 1973. ويمكن أن نتأكد أيضا من هذه النظرية حللنا إحصائيات دقيقة للمترددين على دار الأوبرا المصرية منذ إنشائها حتى احتراقها في 1970.

73- بقعة ضوء، رياض عصمت-دمشق 1975.

74- من المؤسف حقا أن فنانا عظيما وصادقا كالطيب الصديقي، قد هجر المسرح العربي مؤخرا إلى التلفزيون الملون، ويبدو أن هذا هو قدر الصادقين المخلصين في المسرح العربي.

75- المرجع السابق.

76- من أهم أبحاثه «الإسلام والمسرح» وقد نشره باللغة الفرنسية، ونشرت مجلة الهلال في يناير 1971 تلخيصا له بقلم الدكتور رفيق الصبان. والأستاذ عزيز يعمل بالمنطقة العالمية للثقافة والعلوم الاجتماعية (يونسكو) في باريس منذ بضع سنوات.

77- الدكتور علي الراعي من أكثر علماء المسرح العربي إيمانا بفني التراثين الشعبي والأدبي في الأرض العربية بالدراما، وله في ذلك دراسات هامة من أهمها: الكوميديا المرتجلة، كتاب الهلال 1968، فنون الكوميديا من خيال الظل إلا نجيب الريحاني، كتاب الهلال، 1972، مسرح الدم والدموع، سلسلة مطبوعات الجديد 1973.

78- المسرح العربي، من أين والى أين-د. سليمان قطاية، دمشق 1972.

79- كانت للأستاذ الشاعر أحمد العدواني جهود تأسيسية مع الأستاذ حمد الرجيب في القاهرة، خلال فترة دراستهما، ومن أهم هذه الجهود تأليف أول مسرحية كويتية المضمون والشخصيات، وقد نظمها العدواني شعرا، هي مسرحية «مهزلة د مهزلة». منشورات البعثة التعليمية الكويتية بمصر-مطبعة دار التأليف 1948، القاهرة.

80-للاطلاع على دراسة تاريخية وافية للبدايات المسرحية في الكويت والبحرين أرجو الرجوع الأوروبي كتاب «الحركة المسرحية في الكويت» للدكتور محمد حسن عبد الله الكويت، مطبعة السياسة 1976، وإلى دراسة قاسم حداد بعنوان «تجربة المسرح في البحرين.. الأوروبي أين ؟» بعدد أكتوبر من مجلة «كتابات 1976»، دار الغد، البحرين.

81- الحركة المسرحية في الكويت، د. محمد حسن عبد الله.

82- جريدة السياسة الكويتية العدد 3768 في 26/12/1978.

83- الحركة المسرحية في الكويت، د. محمد حسن عبد الله.

84- قدمت مسرحية تقاليد في «المسرح الشعبي» وقد كان موجودا هو و «المسرح العربي» قبل تأسيس «مسرح الخليج».

85- كتب صقر الرشود بعد هذه المسرحية مجموعة من المسرحيات، من أهمها «المخلب الكبير» 1965, و 1966، ونحيل القارىء في هذا الخصوص إلى كتاب الدكتور محمد حسن عبد الله الذي يتضمن بابا خاصا من صقر الرشود كاتبا مسرحيا.

المؤلف في سطور

سعد أردش

* ولد عام 1924 بفادسكور شمالي دلتا مصر.

* تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة (1952) وحصل على ليسانس الحقوق من جامعة عين شمس (1955) وتخصص في الإخراج بأكاديمية الفنون المسرحية بروما (1961)

* ساهم في تأسيس وقيادة «المسرح الحر» بالقاهرة (1952- 1957) وأسس وأدار «مسرح الجيب» بالقاهرة (1961- 1964) وأدار معظم مسارح وقطاعات الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والسينما بمصر.

* عمل أستاذا لمادتي التمثيل والإخراج منذ1961 بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة، ثم بالجزائر 1971- 1975، وهو الآن أستاذ ورئيس قسم فنون التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت.

* أخرج العديد من الأعمال المسرحية المصرية والعالمية، كما ساهم بالتمثيل في المسرح والإذاعتين المسموعة والمرئية والسينما.



التفكير المستقيم
والتفكير الأعوج

ترجمة: حسن سعيد الكرمي